II. Polyphonie

J'essaierai d'abord d'introduire quelques distinctions entre différentes formes de polyphonie. On ne saurait limiter, je l'ai dit, la polyphonie, même littéraire, aux différents procédés de discours rapporté : citations directes et indirectes. Mais il est relativement facile de circonscrire ces procédés. Ils sont *sectoriels*, isolables. Voilà une première forme.

Mais souvent (pas toujours et dans une mesure plus ou moins grande) l'analyse du vocabulaire d'une communication quelconque relève une grande quantité de mots marqués, appartenant à des niveaux stylistiques différents, sans qu'il soit toujours possible, loin de là ! d'attribuer ces mots à un personnage. Autrement dit, ce phénomène ne se réduit pas au procédé - pas rare, d'ailleurs - d'utiliser les expressions d'un personnage pour le caractériser, pour s'en moquer ou pour d'autres motifs. Ces procédés sont *diffus* : ils peuvent se présenter dans un segment isolé ou bien s'étendre à toute une œuvre. Et pour les reconnaître, il faut disposer de connaissances linguistiques et encyclopédiques assez étendues. Il s'agit là de ce qu'on appelle 'contagion stylistique'. Si je ne me trompe, on ne trouve pas chez Bakhtine un terme couvrant complètement ce terme. Mais le savant russe est parfaitement au fait du phénomène ; il parle de la double orientation du mot (discours) « vers l'objet du discours […] et vers un *autre mot*, vers le *discours* d'autrui (1994, p. 399s./243) », de 'mot bivocal', (v. schéma 1994, p.414 s./259 s.).

Allons plus loin : des procédés comme la parodie, le pastiche etc. concernent toute une œuvre (ou une grande partie). Ces procédés sont *intertextuels* et supposent également certaines connaissances. Plus d'un chercheur s'est fourvoyé, selon Bakhtine, en prenant pour expression simple du point de vue de l'auteur certaines parties des romans de Dostoïevskij qui, toujours selon le savant russe, adoptent le style de l'hagiographie.

Je pars donc, dans la foulée de Bakhtine, de l'idée d'une langue essentiellement polyphonique, mais qui pourrait réaliser - exceptionnellement - la monophonie (ou une approche tendancielle de ce phénomène). La monophonie pourrait se réaliser comme une sorte de stérilisation (pensons à certains

mode d'emploi, et encore !) Les premiers romans de Robbe-Grillet offrent une approche à la 'stérilisation stylistique', mais ce n'est que pour suggérer une subjectivité d'autant plus problématique. L'esthétique de la réception a d'ailleurs abordé ce problème sous la forme du texte clos *vs* le texte ouvert.

Comme une première catégorisation comportant beaucoup de chevauchements et de recoupements et nécessitant probablement une révision, j'ai donc proposé *trois sortes de polyphonie : une polyphonie sectorielle, une polyphonie diffuse et une polyphonie intertextuelle*. Comme les deux premières sont souvent très enchevêtrées, commençons par la dernière :

Polyphonie intertextuelle

La polyphonie intertextuelle ne se trouve pas au centre de la réflexion de notre groupe, mais comme elle peut interférer avec les voix que j'étudierai, il est bon d'en prendre une vue d'ensemble. C'est d'ailleurs avec regret que je ne lui donne pas une place plus importante, car la polyphonie intertextuelle est certainement celle qui confine le plus et le plus souvent le dialogisme. La polyphonie intertextuelle concerne les formes que peut prendre une œuvre littéraire ou, du moins, des segments de textes plus ou moins étendus, allant de la citation explicite ou implicite à des rapports qui concernent une grande partie d'une œuvre ou l'œuvre tout entière. Parmi les formes intertextuelles énumérées par Bakhtine comptent la parodie, la travestie, le pastiche, la stylisation et l'imitation.[1]

Parodie et pastiche instaurent un rapport hiérarchisé, mais rien n'empêche le renversement, p. ex. qu'un héros parodié puisse mettre en question le système de valeur qui formule la

[1] A mon avis le genre joue également un rôle implicitement polyphonique, dans un double sens. D'une part, les conventions d'un genre se font souvent sentir par les limites qu'elles imposent, par les pans entiers de réalité qu'elles appellent ou excluent. D'autre part, on voit combien un écrivain peut se transformer en changeant de genre. Le roman figure d'après Bakhtine comme un non-genre ou un multi-genre qui peut opposer divers registres dans son intérieur, mais nous laisserons pour le moment cette problématique de côté.

parodie. Ainsi dans la parodie la plus célèbre, *Don Quijote*. Dans un sens quelque peu élargie, un protagoniste méprisable peut mettre en question le protagoniste représentant de la normalité, ainsi dans *Le neveu de Rameau* Diderot fait mettre en question le protagoniste « Diderot » par le neveu de Rameau, un marginal, dont le cynisme questionne les valeurs établies.

Dans la 'stylisation', l'auteur a recours à un récit à tonalité autre. Selon Bakhtine :

> le mot direct de l'auteur n'est pas possible à toutes les époques, car toutes ne possèdent pas un style ; celui-ci suppose en effet l'existence de points de vue reconnus, de jugements idéologiques stabilisés. Quand une époque en est dépourvue, il ne reste que la voie de la stylisation ou de l'emploi de formes narratives extra-littéraires » (v. 1994, p. 407/251).

Et quelques pages auparavant :

> Le styliste utilise le mot d'autrui comme une matière étrangère, le teintant ainsi d'objectivation. Le mot ne devient pas tout à fait un objet, il est vrai. Ce qui importe au styliste, c'est l'ensemble des procédés du discours d'autrui, précisément en tant qu'expression d'un point de vue particulier dont il se sert comme d'un outil […] (1994, p. 248/404).

Mais, en s'écartant peut-être un tantinet du propos de Bakhtine, on peut penser que le recours à un style autre peut servir également pour aborder des sujets exclus du discours officiel. Bakhtine cite l'histoire du maître de postes de Pouchkine, qui pourtant délègue le rôle de narrateur à un certain Belkine (dans *Les récits de Belkine*), le système de valeur officiel ne pouvant narrer une intrigue ou la jeune fille séduite devient une femme entretenue heureuse et qui respecte son père mort.[2] Maupassant peut emprunter la voix narratrice au journalisme (récit exotique d'un petit port de pêche) pour narrer de façon non dramatique dans la nouvelle homonyme (in *Yvette*), le *retour* d'un mari supposé disparu dans un naufrage auprès de sa femme qui s'est remariée. Il est évident que la stylisation peut produire un effet polyphonique,

---

[2] Dostoïevskij a 'répondu' à ce récit dans *les Pauvres Gens* où, d'après ma lecture, Varvara épouse finalement son séducteur, Bylkine, homme plat et superficiel. Mais que faire d'autre ? Je prend 'réponse' dans le sens de Jauß : une œuvre reprend et reformule la problématique d'une œuvre précédente.

voire dialogique très fort, rien que par l'opposition omniprésente au discours admis officiel. Dans les cas cités, Pouchkine pouvait trouver dans le discours officiel le topos de la 'femme tombée et perdue' et ce même discours aurait poussé Maupassant vers une solution tragique dans le sens fort du terme : un conflit insurmontable, alors que dans *le Retour* les deux hommes vont boire un verre ensemble. Dans le *Colonel Chabert*, de Balzac, par contre, la réapparition d'un mari cru mort crée de graves problèmes et finit mal.

Décrire ces phénomènes relève pourtant d'une large panoplie d'approches.

Polyphonie diffuse : Le mot bivocal,contagion stylistique.

La polyphonie n'est pas confinée ni à la polyphonie intertextuelle, très importante, ni aux formes de la sensation, de la pensée ou du discours rapportés que je traiterai plus tard. Bakhtine a décrit de façon convaincante comment la langue utilise le coup d'œil à côté, comment elle n'est pas centrée uniquement sur le contenu à communiquer, mais tout aussi bien sur la manière de dire. Un discours quelconque est pétri de mots appartenant à d'autres discours. Sur ce point aussi nos connaissances nous laissent mesurer notre ignorance : pour chaque allusion qu'on comprend, combien en sont passées inaperçues ! On pourrait dire, et certaines citations le donneront à penser, que le coup d'œil à côté équivaut à une modalisation d'un contenu propositionnel, à son questionnement ou bien (style sincère solennel) au fait de l'assumer à cent dix pour cent.

Le rapport entre certaines formes du discours rapporté et le mot bivocal donne lieu à un rappel : Si le DIL, notamment, admet volontiers le mot bivocal, le mot bivocal n'est pas confiné à cette forme. Ce mot bivocal, se trouve partout. On le rencontre dans le DIR (discours indirect rapporté) malgré les réserves de Vološinov et de Banfield (cf. p. 109), on le trouve en contexte de passé simple (malgré l'avis des benvenistiens qui ont souvent rendu trop absolues les suggestions d'un brillant essai, v. Olsen (2002) et Nølke et Olsen (2002b).

Le mot bivocal trouve un terme partiellement synonyme dans celui de 'contagion stylistique'.[3] Il s'agit d'un phénomène diffus, phénomène qui connaît une large ventilation, allant du mot isolé (technique, vieilli, vulgaire, familier) jusqu'à couvrir des parties assez étendues d'un texte. Ce phénomène est donc assez difficile à placer par rapport aux catégories connues de la sensation, de la pensée et du discours rapportés : *discours direct rapporté* (DDR), *discours direct libre* (DDL), *discours indirect rapporté* (DIR) et *discours indirect libre* (DIL), et il n'a pas de limites précises (à moins que les auteurs ne le signalent par les italiques, guillemets ou d'autres procédés). C'est pourquoi je lui consacre une mention spéciale.

On trouve la contagion stylistique partout, mais on n'a pas toujours de critères sûrs pour le détecter. Il se combine, comme le mot bivocal, son presque synonyme, avec les quatre formes de discours rapporté, mais également avec le récit d'auteur. Si pourtant le mot bivocal (la contagion stylistique) est clairement perçu (se distinguant du discours de l'auteur, plus neutre par exemple) il peut marquer un énoncé comme appartenant au DIL (cf. p. 61).

Bakhtine note (1994, p. 243/400) que la lexicologie s'occupe de mots appartenant à « un autre contexte où ce mot (vieilli, dialectal) a une fonction normale, mais cet autre contexte est du domaine de la langue, non du discours (au sens strict) ». Cela est vrai tant que le mot se lit dans le dictionnaire, mais quand il surgit en contexte, on réagit. Écartons les cas où un tel mot ne reflète que la maîtrise incomplète de la langue, dénote une appartenance (régionale, sociale) que le locuteur n'a pas voulu souligner ou une vulgarité non recherchée (et donc non vulgaire dans le code du destinataire !) vs le vulgarisme affiché etc. Reste alors une multitude d'occurrences

[3] J'emprunte le terme à Cohn (1978, p. 33) : 'Stylistic contagion'. Le terme a été emprunté à Leo Spitzer qui parle de 'Sprachmischung' (in « Sprachmischung als Stilmittel und Ausdruck » (1922) ou 'Sprachmengung' in (1961, II, p. 84-124) et utilise également le terme 'pseudo-objektiv' (1921 p. 60). Au Danemark, le phénomène a été nommé: 'pseudo-objektiv beretning' (v. Kristensen 1977 pp. 44 ss.). Bakhtine (1978, pp. 136 ss.) parle de 'discours caché du personnage' ou de 'motivation ou d'affirmation pseudo-objectives'. Lips (1926 p. 70) signale le phénomène, mais sans le nommer. Vološinov (1930, p. 134/189) utilise 'rečevaja interferencija' ('interférence des disours').

où un locuteur ou auteur fait appel à des registres particuliers - ou bien à des mots utilisés par quelque interlocuteur (au sens large), donc à des 'mots-échos'.

Nous éprouvons des difficultés à rendre compte linguistiquement de phénomènes comme l'imitation, la parodie ou la stylisation (autrement que par le recours à des études déjà faites, p. ex. sur la langue classique, romantique). Encore faut-il se rappeler que parodies et pastiches ne reproduisent pas intégralement un style, mais, le plus souvent, en isolent et condensent certains traits. Ils en rajoutent, comme on dit. Le seul trait formel qui me vient à l'esprit est celui de la répétition voyante, répétition d'un certain vocabulaire comme dans l'exemple (**Error! Bookmark not defined.**).

Mais il est également difficile de décrire l'utilisation de mots isolés (ou groupes de mots) autrement que par la lexicographie ou par l'étude littéraire intertextuelle qui cherche à mettre en évidence, dans un texte, des termes d'emprunt significatifs. Pourtant ces mots constituent souvent les seuls signes à peu près sûrs de la polyphonie d'un texte.

Autre point : si la signalisation vient à manquer, le mot risque de perdre sa bivocalité, du moins pour le lecteur peu averti. Ce fut mon cas à la lecture des passages cités par Bakhtine (1978, p. 122-151) ainsi que pour l'exemple (**Error! Bookmark not defined.**), cité par Vološinov. On a accusé, dit Bakhtine, Dostoïevskij de mal écrire. Or, selon le critique russe, dans bien des cas il s'agit de la reproduction par le narrateur (ou l'auteur, peu importe dans le contexte qui est le nôtre), du langage ou de la manière de penser des personnages.

Le phénomène est loin d'être inconnu et on invoque à ce propos souvent l'ironie de l'auteur. Dostoïevskij, qui nous intéresse ici, offre plusieurs exemples hautement significatifs. Qu'on relise le début de *Besy* (*Les Démons*) ; il s'agit d'un récit à la première personne ('homodiégétique', mais non pas 'autodiégétique' pour user des mots de l'école), stylistiquement il est loin d'être neutre, mais les effets de style ne caractérisent pas seulement le narrateur (contrairement à *Doktor Faustus* de Thomas Mann, par exemple), mais le personnage objet du récit de la première partie du roman, l''humaniste' Stefan Trofimovič. C'est le vocabulaire humaniste qu'utilise le

narrateur pour caractériser son personnage, ce qui produit un effet d'ironie et de parodie. (Et notons par parenthèse que la première partie de ce roman ne semble pas cadrer avec l'assertion de Bakhtine, à savoir que le récit ne présente que ce qui tombe dans le domaine de la conscience (possible) du personnage : Stepane Trofimovič n'est pas conscient de sa propre attitude idéologiquement problématique (cf. p. **Error! Bookmark not defined.**) ; tout au contraire, il se berce d'expressions qui sonnent faux).

Et que dire des mots en italiques du passage suivant ? Ils n'appartiennent pas au langage moderne courant, mais de là à y distinguer des expressions stylistiquement marquées du temps de Flaubert, il y a loin.

(i) Le beau-père mourut et laissa peu de chose; il en fut indigné, se lança dans la *fabrique*, y perdit quelque argent, puis se retira dans la campagne, où il voulut *faire valoir*. (*Madame Bovary*, I,1).

Sans les italiques, les lecteurs - sauf les spécialistes du français des années 1840, qui ne sont pas nombreux ! - y verraient probablement un vocabulaire neutre, mais suranné. Une partie des efforts des chercheurs consiste justement à réactualiser - ne fût-ce qu'à titre d'échantillons - les valeurs des mots vieillis. Mais cet effort, légitime et nécessaire, ne doit pas nous priver de profiter de - notre ignorance, toute relative qu'elle soit (rien n'est parfait en ce bas monde !). L'enseignement de nouvelles couches sociales a fait voir aux professeurs comment fonctionnent les textes quand ils rencontrent de nouveaux lecteurs : sensibles, intelligents, mais ignorant des pans entiers de l'héritage culturel. Et à bien y penser, ne sommes-nous pas relativement ignorants nous aussi, par rapport aux bagages culturels de nos aïeux. L'oubli fait partie d'une culture vivante.

Mais comment détecter le mot bivocal, la contagion stylistique ? Mettons que, dans l'exemple de Flaubert, et dans ceux de Stendhal et de Balzac, le plus souvent le lecteur cultivé a senti les vulgarismes, néologismes, termes techniques etc. et que l'auteur a utilisé les italiques pour se prémunir contre l'accusation de mal écrire. Or, nous n'avons pas toujours à notre disposition les italiques et, depuis Zola, les écrivains y ont dans une large mesure renoncé.

C'est peut-être pourquoi on a reproché à Dostoïevskij ses répétitions. Or, la répétition d'un terme autrement peu marqué

peut produire l'effet de la contagion stylistique, comme dans l'exemple cité par Vološinov (p. 132 s./p. 186 s.) de *Skvernyj anekdot*. En voici la traduction française:

([ii]) En ce temps-là, par une soirée d'hiver claire et gelée, vers les (sic) minuit, trois maris *extrêmement respectables* étaient assis dans une pièce *confortable* et même luxueusement aménagée dans une *superbe* maison à deux étages située à Saint-Pétersbourg et étaient engagés dans une conversation *sérieuse* et de *haute tenue* sur un sujet *extrêmement curieux*. Ces trois maris avaient grade de général. Ils étaient assis autour d'une petite table, chacun dans un *superbe* fauteuil *moelleux* et tout en devisant ils descendaient tranquillement et *confortablement* du champagne (V, p. 5s.).

La citation est d'autant plus intéressante qu'elle se trouve au tout début du récit. Vološinov n'insiste pas sur la répétition («superbe»), qui se prolonge dans une isotopie du luxe (expressions soulignées), qui s'avère d'ailleurs par la suite de mauvais aloi. De plus, il y a, pour donner l'éveil, l'affirmation de la respectabilité des trois maris. Sans aller jusqu'à dire que toute affirmation est une négation, on se demande pourtant pourquoi il faut nous renseigner sur cette respectabilité. Si dans la vie courante j'affirme, sans motif, ma respectabilité, je risque tout simplement de donner l'éveil. La suite du récit montre que cette respectabilité est tout au plus extérieure, sociale, et que l'image de cette respectabilité que se forme un des trois convives est pour quelque chose dans la gaffe qu'il commet par la suite. On pourrait formuler une règle pour la fiction selon laquelle un renseignement qui ne sert à rien au niveau de la fiction primaire, est là pour quelque autre motif, règle qu'on applique d'ailleurs instinctivement.

Après une autre citation, toujours en mauvais style, Vološinov fait observer que les expressions éculées appartiennent aux personnages décrits. Et Vološinov parle à ce propos de ‘deux voix’, celle de l'auteur et celle du personnage. Certes Vološinov appelle cette citation ironique, en montrant que l'ironie est marquée de façon linguistique, bien que faiblement ; rappelons-nous pourtant que l'ironie n'est pas toujours marquée localement dans le texte. Souvent elle est produite par des énoncés inconciliables entre eux ou avec les valeurs du lecteur. Je ne saurais donc entièrement souscrire à l'avis de Banfield (1982, p. 220 ss.), pour qui nous passons, avec

l'ironie, au-delà de la juridiction de la grammaire, ou du moins de la stylistique. Mais le phénomène est souvent faiblement marqué (en l'occurrence par des répétitions) et a permis des 'lectiones faciliores' qui n'entendent que le sens littéral. Avec de tels procédés nous nous trouvons d'ailleurs souvent sur la frontière du DIL. Il s'agit d'un DIL peu marqué linguistiquement, donc centré sur le contenu, mais discordant (cf. p. 39) par rapport aux codes que l'auteur attribue à son lecteur-modèle et qu'il souligne par ses répétitions.

Mais s'agit-il, dans tous les cas de contagion stylistique, de mots bivocaux, de pensées ou de discours rapportés ? Décrire un univers avec les paroles d'un personnage, cela ne constitue pas une citation, loin de là. Quand on cite des expressions ou termes favoris d'un personnage on ne cite pas nécessairement un énoncé, on ne lui donne pas toujours la parole ; on peut se contenter de présenter certains traits tirés de son 'code'.

Le mot bivocal peut n'être pas marqué typographiquement. Ainsi, pour le début d'*Une histoire fatale*,(*Skvernyi anekdot*), Bakhtine voudrait que le vocabulaire banal caractérise les personnages. Mais est-il pour autant attribué à ces personnages représentés ? Il ne s'agit pas d'un quelconque compte-rendu formel de leurs pensées. Par contre, on peut s'imaginer que la description de la scène est faite, implicitement, du point de vue des personnages. Cela m'amène à quelques observations sur le marquage de la contagion stylistique.

Marquage ?

Comme je l'ai déjà dit, le mot bivocal risque de passer inaperçu et une telle situation se produit souvent presque automatiquement, par écart temporel, culturel etc.

Les auteurs ont souvent recours au marquage, au signalement du discours étranger qui résonne dans le leur. Mais il n'est pas probable que l'utilisation des italiques soit due à une telle préoccupation. Il s'agit là, comme je l'ai dit, plutôt du souci de ne pas encourir le reproche de mal écrire.

De plus, une langue aulique peut s'imposer pour refouler l'emploi du langage vulgaire (classicismes français et italien) ou du moins isoler cet usage comme le voulait déjà Platon dans *La République* (III, 396c-d), qui n'admettait pas qu'un homme noble se serve de termes vulgaires sans se réserver par une quelconque mise entre parenthèses. Les poétiques reléguaient les vulgarismes à des genres inférieurs. La poétique traditionnelle n'avait pas perçu, au temps de Flaubert, tout son autorité et la distinction des genres selon le critère de leur élévation - et leur langage plus ou moins châtié - survivait encore.

Tout en gardant la distinction des niveaux, on peut, dans une même œuvre opposer deux styles, comme par exemple dans les comédies celui des maîtres et celui des valets. Les théâtres espagnols et anglais empruntent cette voie même pour les pièces sérieuses et les tragédies. Avec le roman commence une abolition progressive du cloisonnement stylistique et, peut-être également comme résistance contre cette évolution, un marquage du terme étranger au langage de l'auteur. Il existe probablement des études sur la propagation de ce marquage (qui est rare avant le XIX^{e} siècle, peut-être parce que le roman était déjà considéré comme un genre bas).

Tant que les termes étrangers au style de l'auteur sont soulignés, les choses restent assez claires pour le lecteur. Si par contre il doit découvrir les intentions, l'ironie de l'auteur à demi-mot, les répétitions, des contrastes soulignés etc. offrent le peu de signalisation nécessaire, une perche tendue au lecteur vigilant.

Passons maintenant en revue certaines formes de bivocalité sans prétendre ni à une systématisation ni à l'exhaustivité.

Citation explicite

On trouve évidemment des citations explicites, des séries de mots prononcés.

([iii]) Mais, à tout cela, M. Bovary, peu soucieux des lettres, disait que ce *n'était pas la peine !* Auraient-ils jamais de quoi l'entretenir dans les écoles du gouvernement, lui acheter une charge ou un fonds de commerce? D'ailleurs, *avec du*

toupet, un homme réussit toujours dans le monde. Madame Bovary se mordait les lèvres, et l'enfant vagabondait dans le village (*Madame Bovary* I,1).

Les italiques sont de Flaubert ; les mots sont marqués probablement parce qu'il s'agit de formules toutes faites, prononcées pourtant par le père de Charles. Le DIR : *que ce n'était pas la peine !* aurait passé inaperçu sans les italiques. Le passage suivant en italiques aurait attiré l'attention, même sans italiques, par son présent gnomique qui s'intègre facilement dans le DIL ? Le cas est décidable globalement: la voix de l'auteur n'aurait pas assumé une telle maxime, mais localement rien n'empêcherait de mettre ce présent gnomique sur le compte de l'auteur.

Dans cet exemple, les mots mis en relief ont peut-être été prononcés, mais de façon itérative, si cela se peut ; ils forment surtout un exemple des expressions typiques du personnage.

Évocation de code

On trouve aussi un mot pris dans un autre vocabulaire évoqué pour quelque motif.

Dans l'exemple (**Error! Bookmark not defined.**), c'est bien la manière de penser du père de Charles qui est soulignée, mais qu'en est-il du début de la description de Yonville (chemin de grande vicinalité) ?[4]

([iv]) Jusqu'en 1835, il n'y avait point de route praticable pour arriver à Yonville; mais on a établi vers cette époque un chemin de *grande vicinalité* qui relie la route d'Abbéville à celle d'Amiens, et sert quelquefois aux rouliers allant de Rouen dans les Flandres (II,i).

Le procédé pourrait ressembler à celui utilisé par Dostoïevskij dans la citation (**Error! Bookmark not defined.**), mais on n'a pas, ici, de personnage-guide, ni de personnage focalisateur (cf. p. 36). La voix de l'auteur (ou du narrateur évanescent) joue probablement sur le jargon officiel, la précision d'un Homais par exemple, mais avant que ce personnage ait fait son apparition dans le roman).

---

[4] *Le Grand Robert* atteste un 'chemin vicinal' de 1775. Littré donne sous *vicinalité* : « Qualité d'un chemin vicinal. Voies de grande vicinalité, chemins destinés soit à relier les communes entre elles, soit à les rattacher aux routes nationales et départementales ou aux chemins de fer » .

Et, à propos de *Madame Bovary*, le langage de Homais constitue un très bel exemple. Homais parle le langage du progrès. Il a probablement presque toujours raison ; la plupart du temps ce qu'il dit est vrai selon un certain langage. Dans un sens c'est presque de la poésie. On peut supposer que de nos jours certains effets de ce procédé, qui a valu l'immortalité à Homais, ne sont que faiblement perceptibles. Nos langues de bois sont autres !

Les mots appartenant à d'autres codes jouent un rôle énorme en littérature dans des formes comme la parodie et le pastiche, sans qu'on leur puisse assigner un statut de paroles prononcées (Céline, Gadda).

Parfois la contagion stylistique peut produire un texte dans lequel il est difficile de déterminer qui parle. Dans la citation suivante c'est d'abord le narrateur qu'on entend :

(ˣ) Cette attitude (de Julie) consistait en un silence méprisant qui durait une heure, deux heures, vingt-quatre heures, parfois même trois jours, un silence obstiné que rien ne pouvait rompre quoi que dît ou fît von Lembke. $_1$[Pour un homme sensible, cette méthode était véritablement insupportable]$_1$. (!) Julie Mikhaïlovna voulait-elle punir Andreï Antonovitch des gaffes commises ces derniers temps et de l'envie que suscitaient en lui $_2$[les talents administratifs de son épouse]$_2$? Était-elle indignée des observations qu'il lui avait faites au sujet de sa conduite envers nos jeunes gens, envers toute notre société, $_3$[témoignant ainsi qu'il ne comprenait rien à ses desseins politiques, subtils et profonds]$_3$? Était-elle fâchée qu'il fût $_4$[bêtement, sans raison,]$_4$ jaloux de Piotr Stépanovitch ? Quoi qu'il en fût, elle résolut de ne pas céder, bien qu'il fût trois heures du matin (*Les Démons* II,x,1 p. 462).

Je mets les segments commentés entre crochets numérotés. (1) est un proto-DIL (cf. p. 43). Von Lembke est posé comme sujet possible, plus probable dans le texte russe qui contient un point d'exclamation que j'ai indiqué entre parenthèses. Nous connaissons d'ailleurs l'apitoiement qu'éprouve pour lui-même ce personnage. Mais le narrateur reprend la parole : en effet, Andreï Antonovitch est mentionné par son nom et non pas par un pronom. (2) n'est pas une évaluation du narrateur, qui a déjà décrit ces « talents » avec de fortes réserves mais de Julie elle-même. On peut parler d'ironie, mais l'ironie consiste à

employer les termes du 'code' de Julie. (3) est un DIL (le narrateur n'est pas d'accord, le lecteur qui a lu ce qui précède le sait) et (4) une 'contagion de code'.

Tout se passe comme si le narrateur, tout en tenant bien en main la conduite de son récit et émettant trois hypothèses pour expliquer le comportement de Julie, adoptait tour à tour la perspective de son personnage, d'abord celui de von Lembke, puis celui de Julie.

La citation (**Error! Bookmark not defined.**) cite d'ailleurs un code 'idiolecte', contrairement à la citation (**Error! Bookmark not defined.**), qui cite un 'sociolecte' qui a été plus tard normalisé.

Mais la lecture citationnelle peut produire un résultat tout autre qu'une lecture simple, suggérant des événements qui n'ont pas lieu selon la lecture simple. Dans *les Pauvres Gens*, roman par lettres entre deux personnages, Dostoïevskij fait faire à Varvara le récit de son enfance. Ce récit rapporte, à son tour, la vie d'un certain Pokrovskij. Sur la mère de celui-ci on apprend qu'elle a épousé un fonctionnaire terne, insignifiant et pauvre. Une certaine Anna, figure un peu énigmatique, mais négative l'a comblé de bienfaits et finalement elle l'a mariée au fonctionnaire mentionné. Un ami d'Anna, Bykov, propriétaire terrien, a généreusement payé la dot. Et Pokrovskij, fils de cette mère défunte ne parle qu'à contre-cœur de ses parents. Il dit pourtant que sa mère était très belle.

Le lecteur doit probablement subodorer une affaire de séduction où le séducteur finit par marier sa victime, moyennant finance, à quelqu'un qu'il trouve. Ce même Bykov finit d'ailleurs par épouser la protagoniste qu'il a, selon toute probabilité, séduite (ou dont il au moins détruit la réputation). Son nom joue d'ailleurs sur *byk* = taureau. Donc la même histoire se répète (réparation de la réputation) avec variante (dot ou mariage).

Mais l'important est ailleurs. Le lecteur se doute de l'affaire, mais qu'en est-il de la narratrice ? Écrit-elle à mots couverts ou rapporte-t-elle ce que Pokrovskij, le fils et d'autres lui ont raconté ? La seconde lecture est, d'après moi, de loin la plus probable. Mais c'est dire que le lecteur se doute de la vérité parce qu'il comprend un code que la protagoniste narratrice ne comprend pas.

Citation implicite

Ce sous-titre n'est peut-être pas très heureux. Mais le phénomène qu'il évoque est important. On y devrait regrouper 'l'intertextualité' dans le sens où un texte cite textuellement un autre texte, mais sans le nommer ou y faire allusion, et intégrant l'expression étrangère dans le contexte sans solution de continuité. Dans la citation suivante :

([vi]) Ajoutons qu'il est assez de voir la politique moderne et indifférente salarier ses plus mortels ennemis, ceux qui l'ont combattue à outrance, ceux qui ne *l'embrassent que pour l'étouffer* ou en faire leur profit (Renan, p. 520).

qui ne reconnaît pas le célèbre « J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer » de Néron (*Britannicus*, IV,3) ? Et j'avoue que, moi, je n'ai pas l'ouvrage de Renan ; il suffisait de faire une recherche dans *Discotext* sur la citation de *Britannicus*. Puisque j'ai moi-même utilisé quelques fois cette citation, il était plus que probable que d'autres auraient fait de même !

Textuellement

On trouve aussi un terme mis en relief qui a été prononcé, mais dans un résumé de paroles.

([vii]) Elle pleurait, elle l'appela même «son bon monsieur Lheureux ». Mais il se rejetait toujours sur ce « mâtin de Vinçart » *Madame Bovary* III,6 ; p. 266.

Flaubert utilise ici les guillemets. Il s'agit en effet d'une contagion stylistique au second degré : l'expression se trouve dans un proto-DIL (cf. p. 43) d'Emma qui reflète un discours prononcé de Lheureux.

Contestation de la signification

Si on lit, en italiques, entre guillemets - ou les deux à la fois comme chez Dostoïevskij ! - le narrateur, ironique, nie qu'il s'agit d'un vrai ami, procédé assez répandu :

(viii) Nicolaï Sergejitch ne reconnut qu'avec peine son vieil « *ami* ». Piotr Alexandrovitch avait changé du tout au tout (ma traduction).[5]

C'est l'amitié qui est contestée. Le mot d'ami n'a pas nécessairement été prononcé. Ce procédé est extrêmement fréquent.

Et la liste n'est pas close, loin de là. On pourra énumérer bien d'autres phénomènes qui relèvent de la contagion stylistique.

Polyphonie sectorielle

La polyphonie diffuse et la polyphonie sectorielle se recoupent souvent, je l'ai dit. Dans chaque segment d'un texte, nous nous trouvons devant la possibilité d'une polyphonie, nous y pouvons distinguer plusieurs voix. Ainsi certains connecteurs et adverbes ou bien la négation, encore présentent plusieurs voix. Ainsi un exemple comme :

(ix) Ce mur n'est pas blanc

ne prend son sens qu'à partir d'un

(**Error! Bookmark not defined.**a) Ce mur est blanc

donc d'un point de vue non exprimé (v. Nølke 1994, p. 147 et Nølke & Olsen 2000b, p. 47 ss.). Connecteurs, adverbes, négations etc. jouent également un rôle dans l'analyse littéraire (et on trouvera plus loin des exemples), mais il serait oiseux de vouloir les analyser tous. Il faut que ces phénomènes revêtent un intérêt particulier pour que l'analyse littéraire s'en occupe. Peut-on circonscrire de quoi il s'agit ? Au risque de passer à côté de phénomènes importants, il est vrai, je me risque à dire que tout ce qui s'accorde avec l'univers normal ne mérite pas l'analyse littéraire (à moins que cet univers normal soit mis en question). Ainsi dans l'exemple (construit) :

(x) Il faisait beau, donc Pierre alla se promener

ou bien

[5] Voobšče Nikolaj Sergeič c trudom uznaval svoego prežnego «*druga*»: Knjaz' Petr Aleksandrovič črezvyčajno izmenilcja (I,iv ; III, p. 184).

(**Error! Bookmark not defined.**a) Puisqu'il faisait beau Pierre alla se promener

Pierre fait ce que font un tas de gens. On peut certes relever la majeure du syllogisme dont les exemples expriment la mineure et la conclusion ; cela donne quelque chose comme « quand il fait beau, on (Pierre) se promène ».
Et analyser un exemple (toujours construit) comme :
([xi]) Cet hôtel est confortable mais cher *vs* Cet hôtel est cher mais confortable.

est certes éclairant du point de vue linguistique, mais les valeurs (économie vs confort) sont triviales. Comme nous le verrons, il existe d'autres exemples ou les valeurs sont contestables ; ces exemples présentent un grand intérêt et, parfois mais pas toujours, ils sont signalés par des marqueurs linguistiques.

Puis il y a le célèbre discours rapporté qui appartient également à la polyphonie sectorielle. Comprenons le reportage de paroles, pensées et sensations (vue d'ensemble chez Rosier, idées intéressantes sur les points de vue dans différents travaux de Rabatel). Quand on rapporte un discours, il est indéniable qu'on est en présence d'une polyphonie. Mais là encore : toute voix reportée n'entre pas dans un dialogue. Le discours rapporté présente un intérêt réel mais, je l'ai déjà dit, somme toute limité, pour les études polyphoniques.

De nombreux chercheurs se sont occupés de 'point of view', des 'visions' ou des 'focalisations', donc de polyphonie. Je ne prétends rien ajouter à cette recherche. L'aperçu que je vais donner n'apportera pas de grandes nouveautés : il a pour but surtout de situer les possibilités de polyphonies fortes, voire de dialogisme.

Je pars de l'hypothèse qu'un texte de fiction représente facilement deux consciences ou deux voix, celle de l'auteur et celle d'un personnage, pour peu qu'un tel personnage puisse être identifié dans le texte. Tant que ces consciences se confondent et ne s'opposent pas, ce point n'est peut-être pas très contesté. Mais je soutiendrai par la suite que les voix de l'auteur et du personnage peuvent s'opposer dans un même énoncé, autrement dit qu'un même segment de texte peut manifester deux consciences.

Dans un exemple sur lequel je reviendrai comme :

([xii]) La marquise sortit à cinq heures ; il faisait très froid.

c'est à la fois l'auteur et la marquise qui ont une conscience (irréfléchie) du fait de sortir ainsi que du froid qu'il fait. Dans un second temps, on peut construire ou trouver une série d'exemples, et les attribuer soit à la voix de l'auteur, soit à celle d'un personnage, soit aux deux à la fois. Chaque exemple pourrait être placé sur une échelle allant de la certitude à la simple présomption, quant à l'appartenance de l'énoncé soit à l'auteur, soit au personnage. On est habitué aux traits textuels qui désignent un texte comme étant la voix d'un personnage : marques de citation, marques de DIL etc. On pourrait sans trop de frais faire également une ébauche des 'signes d'auteur' (cf. p. 43). Mais au fond, pour la polyphonie et surtout pour le dialogisme, il est souvent d'un intérêt secondaire de fixer la source d'un point de vue, soit chez l'auteur, soit chez le personnage. Les autres discours, sociaux p. ex., sont ordinairement plus intéressants.

Je pense que la double voix (ou focalisation), celle du personnage restant une conscience irréfléchie, est la valeur standard, la valeur par défaut. Et on peut rendre plausible une telle affirmation par une analyse présuppositionnelle. Les textes, en effet, prennent souvent la peine de signaler les cas contraires. Ainsi :

([xiii]) « Et nous allons être récompensé de notre diligence ? » continua le mercier avec une légère altération dans la voix, altération que d'Artagnan ne remarqua pas plus qu'il n'avait fait du nuage momentané qui, un instant auparavant, avait assombri la figure du digne homme (Dumas ; 1844, chap. 23, p. 350).

Dans ce passage, on nous dit que d'Artagnan ne remarque pas la « légère altération dans la voix » parce que, autrement, il en eût été le témoin 'par défaut'.

Nous retrouvons donc, curieusement, comme valeur par défaut, ou valeur standard, une caractéristique que Bakhtine attribue à la 'révolution copernicienne' de Dostoïevskij : de ne rien laisser en dehors de la conscience du personnage (cf. citation **Error! Bookmark not defined.**). Et en effet, telle est aussi mon impression de lecture (difficile à vérifier). Dans les romans anciens, dans les

épopées les personnages se 'comprennent' les uns les autres, et cela vaut même (ou surtout) pour des ennemies. Je m'empresse d'ajouter que ces épopées sont fort différentes entre elles, et que Bakhtine commet une imprudence à prendre comme donnée une notion comme 'épopée'. Elle n'existe probablement que dans les rhétoriques et histoires de la littérature (cf. Olsen 2001b). Mais l'observation de Bakhtine garde toute sa valeur, puisque Dostoïevskij, écrivant à la suite d'un roman qui analyse et explique (Gogol et en France Balzac), Dostoïevskij reconstitue et développe cette intersubjectivité qui, de simple qu'elle était, était devenue fort compliquée. Si en effet les personnages des littératures anciennes sont plutôt transparents les uns pour les autres (il y a à cela des exceptions), la psychologie des romans modernes part du fait qu'un homme ne s'explique plus par ses dires et ses actes.

Le personnage-guide

Mais n'anticipons pas. Pour clarifier le phénomène qui nous occupe : la double focalisation comme valeur standard, il faut d'abord introduire une notion un peu floue mais très utile : le personnage-guide. C'est Hanne Marie Svendsen qui a introduit ce terme (1962). Un tel personnage se signale par sa seule présence dans le monde fictif durant un certain temps. Si un tel personnage assiste à une description, il est, rien que par ce fait et sauf indication contraire, porteur d'une vision et candidat à la focalisation. Étant le témoin de tout, il voit en concordance avec l'auteur, sauf indication contraire, comme dans l'exemple (**Error! Bookmark not defined.**). On pourrait donc également parler d'un personnage focalisateur. Je maintien pourtant le terme de personnage-guide, terme plus large qui peut, à l'occasion devenir un focalisateur.

Si le terme est assez récent, le phénomène n'a pas échappé à l'attention d'un artiste conscient de son métier, comme l'était Flaubert. Ainsi dans la longue lettre dans laquelle il corrige *la Paysanne* de sa maîtresse, Louise Colet, Flaubert fait le commentaire suivant (Jean est l'amant d'une jeune fille morte ; il a participé à la campagne de Russie, d'où il revient

misérable, et Colet développe le topos, romantique, du changement du cadre où se réalisa l'amour des deux amants) :

([xiv]) *Dans les jardins où souriait la serre*
trop fort, une serre qui sourit.
Court la vapeur sur le chemin de fer
il s'en fiche, Jean, et moi aussi (28.11.1852 ; I, p. 197).

L'endroit incriminé précède de peu la découverte du cadavre de l'aimée morte (Jean s'est fait fossoyeur pour vivre) et donc la catastrophe. Pourquoi la correction ? Je suppose que Flaubert n'accepte pas dans ce finale une description de la scène qui n'intéresse pas le personnage-guide. Et Louise Colet a accepté cette correction (comme de nombreuses autres) ! La version critiquée ne figure pas dans le poème reproduit en appendice de la correspondance (I, p. 961).

Autre remarque : Du moment qu'on accepte que le personnage-guide soit le témoin d'une scène décrite (toujours sauf indication du contraire), on peut très facilement faire la navette entre le point de vue d'un personnage et celui de l'auteur. Cela vaut surtout pour l'imparfait, temps anaphorique et temps qui sert à la description, au commentaire, aux explications. On est tenté de reprendre la caractérisation d'E. Lerch (1928) : 'lebhafte Vorstellung' (représentation/imagination vive). L'imparfait appelle, pour ainsi dire, un regard et, si le texte offre un personnage pour l'incarner, rien de plus facile que d'obtenir une subjectivisation. Mais, et c'est là le point important, si le regard du personnage-guide observe, il le fait conjointement avec l'auteur et le lecteur. Autrement dit : on passe, sans solution de continuité, de la description à travers le proto-DIL (sorte de discours indécidable entre l'auteur et le personnage, j'y reviendrai) jusqu'au discours indirect libre proprement dit.

Quant au passé simple, les choses sont plus compliquées. Mais avançons d'emblée que ce temps, quoi qu'en pensent les partisans du paradigme Benveniste, est parfaitement compatible avec la subjectivité. Comme nous le verrons, le passé simple ne destitue nullement le personnage-guide de son rôle.

Les formes du discours rapporté

La notion de discours rapporté comporte un large éventail de phénomènes : les différentes formes de citation : le discours direct ou indirect rapportés (DDR) et (DIR) ainsi que deux formes qui ont attiré l'attention des chercheurs plus récemment : le style indirect libre ou - comme on dit maintenant - le discours indirect libre (DIL), étudié sous différents termes depuis Baden (1785) et le discours direct libre (DDL), depuis Rosier au moins. Mais je rappelle, bien que je ne vais guère traiter de ces phénomènes, qu'il existe d'autres modes pour rapporter le discours ou la pensée d'autrui : la substantivisation : « X me communiqua sa décision », suivie éventuellement par « de commencer ses études », l'expression *selon/d-'après X*, un usage précis du conditionnel, la 'contagion stylistique' etc.

On cite beaucoup en parlant et en écrivant. Grosso modo quatre manières ont été isolées et décrites :

- Le discours direct rapporté, DDR (« ») : la citation directe.
- Le discours indirect rapporté, DIR : *inquit* + conjonction, mais on peut omettre la conjonction dans certaines langues, comme l'anglais (he told me he would come) ou dans les langues scandinaves. Le subjonctif de citation allemand pose un très intéressant problème (cf. p. 75).
- Le discours (ou style) indirect libre DIL, (SIL) qui nous occupera plus particulièrement et
- Le discours direct libre, DDL (phénomène répandu dans le langage parlé, mais qui n'a attiré l'attention des chercheurs qu'assez récemment).

Les quatre formes peuvent servir à rapporter soit des paroles, soit des pensées, soit même des sensations et perceptions, mais le parallèle de ces formes est loin d'être complet ; j'y reviendrai.

Je ne traiterai guère que du DIL. Les DDR et DIR se distinguent facilement (présence d'un *inquit*) et le DDL n'est pas très fréquent dans la littérature ancienne ; de plus, il se signale le plus souvent par le changement de pronom: on passe de la troisième personne à la première, et par le changement de

temps: on passe du prétérit (si tel est le temps du récit) au présent.

Je présenterai d'abord un petit schéma qui essaie de synthétiser les acquis sur le DIL. Nous avons dû étudier la contagion stylistique avant de pouvoir faire une analyse des différentes formes du DIL. Ce n'est que maintenant que nous pouvons envisager les rapports du DIL et de la contagion stylistique. Le DIL combiné avec la contagion stylistique donnerait la deuxième colonne du schéma suivant, (Nølke & Olsen 2000, p. 101 pour exemplification) celle axée sur l'expression. Quant à la troisième colonne, axée sur le contenu, le DIL n'est signalée par aucun élément dans le segment même (les points d'interrogation et d'expression passeront du côté de l'expression : on rend une intonation ; de plus ces signes de ponctuation se retrouvent dans le récit, mais en dehors du DIL). Ce DIL n'est donc signalé que par des marques éventuelles d'ouverture et de clôture (Vuillaume 2000). Et si ces marques font également défaut, nous nous rapprochons du proto-DIL où le cas n'est pas décidable localement ; tout au plus globalement, et encore ces possibilités de décision sur le fond global du texte sont-elles rares (cf. p. 51).

Quelques mots encore d'éclaircissement : le couple *Concordant/discordant* (première colonne) a été proposé par Cohn. Il s'agit d'une opposition polaire, qui admet le plus et le moins : un auteur peut se dissocier plus ou moins de son personnage. Le couple *forme/contenu* est connu. L'insistance sur le contenu du langage d'un personnage remonte à des périodes reculées (cf. p. ex. les personnages comiques des comédies). Néanmoins elle a pris un essor au XIX^{e} siècle, parallèle d'ailleurs avec le développement de la 'contagion stylistique'. Elle a servi à définir le DIL mais, contrairement à ce que pensent certains théoriciens, elle n'y est nullement limité (cf. p. 22).

	expression	contenu
concordant		
discordant		

Pour la terminologie elle comporterait une certaine simplification ; *exit* donc le 'discours indirect (régi) partiellement mimétique' (Genette 1983, p. 38)

[xv] Marcel déclara à sa mère qu'il voulait épouser cette petite garce d'Albertine.

qui, abrégé en DIM a été adopté par certains chercheurs (Taivalkoski, qui reprend le terme de chez McHale qui lui, me semble-t-il, est fortement inspiré par Genette). De tels cas ressortiront pour moi au DIR + contagion stylistique. Mais l'établissement de cette catégorie est toutefois réconfortante : elle est une constatation de la part d'observateurs impartiaux (parce que occupés d'autres problèmes) du fait que le DIR n'est pas limité à rendre le 'contenu' d'une parole.

Les différences entre le rapport de pensées et le rapport de paroles

Les déictiques de temps et de lieu se rapportent dans le DIR aux coordonnés temporels du locuteur primaire ; si Louis m'a dit vendredi

([xvi]) Je viendrai après-demain.

et que je rapporte ses paroles samedi, cela deviendra :

([xvii]) Louis m'a dit qu'il viendrait <u>demain</u>.

Ce qu'on oublie souvent, c'est qu'il en est exactement pareil pour le DIL de parole.

Vuillaume (1990, p. 49 s.) a mis en évidence un traitement différent pour les adverbes déictiques temporels selon qu'ils sont employés dans les propos rapportés ou dans le récit de pensées. Dans le premier cas, les déictiques se rapportent au temps et au lieu de celui qui rapporte. Un exemple bref, construit. B vient voir A dans le bureau de ce dernier. En le quittant, il dit :

([xviii]) Alors, je reviendrai ici demain.

C rentre aussitôt après chez A qui lui dit :

([xix]) B est venu tout à l'heure ; (il a dit qu') il reviendrait ici demain.

Le lendemain D vient voir dans son bureau A qui lui dit :

([xx]) B est venu hier ; (il a dit qu')il reviendrait ici *aujourd'hui*.

Quelques jours après E rencontre dans un café A qui lui dit :

([xxi]) B est venu l'autre jour ; (il a dit qu') il reviendrait *le lendemain* dans mon bureau.

Les déictiques se conforment, si possible, aux temps et lieu du rapporteur. Si cela est impossible, ils sont remplacés par les expressions chronologiques correspondantes. Au fond, les déictiques s'utilisent comme en DIR, comme le montrent les *inquit* qu'on peut ajouter facultativement. Dans le rapport de pensée en DIL par contre, donc surtout en fiction, les déictiques sont ceux de la pensée rapportée.

Une question se pose pourtant quant à la distinction de Vuillaume : Pourquoi cela ? Je fais un petit détour, m'imaginant Napoléon dans un récit historique :

([xxii]) Le soir du 1[er] décembre 1805, Napoléon se trouva enfin seul sous sa tente. La bataille qu'il livrerait ici/à cet endroit/là-bas demain/le lendemain serait décisive […].

On sait que les historiens utilisent assez souvent le DIL pour imaginer les préoccupations de leurs acteurs. Mais en tel cas, n'utiliseraient-ils pas plutôt l'expression 'chronométrique' (le lendemain) à l'expression déictique (demain) ? Je parierais que oui, mais l'expression déictique ne serait peut-être pas exclue (il faudrait pourtant établir les faits !), puisque le récit historique peut facilement glisser vers l'histoire romancée. L'auteur (le locuteur primaire) peut donc y être plus ou moins présent.

Mais la question reste toujours : comment expliquer ce fait. Une première possibilité serait de placer la différence décisive non pas entre la pensée de la parole, entre mais présence ou absence d'un locuteur réel et situé dans des coordonnées spatio-temporelles précises. Tel n'est pas le cas en fiction. Sans suivre jusqu'au bout Käthe Hamburger qui veut que le prétérit épique ne réfère pas à un passé, il faut bien admettre que les coordonnées spatio-temporelles de l'auteur de fiction sont évanescentes (même dans les cas où il parsème son récit de dates plus ou moins précises) et celles du lecteur sont sans rapport avec son temps réel (et c'est pourquoi les déictiques peuvent renvoyer au récit secondaire, cf. note **Error! Bookmark not defined.**).

Si un *maintenant* de fiction peut renvoyer au lendemain d'un personnage, c'est que le lendemain de l'auteur n'existe pas dans sa fiction. Le récit historique peut à la rigueur 'oublier' les coordonnées spatio-temporelles de l'auteur, et d'autant mieux quand il se trouve en voie vers l'histoire romancée.

La remarque de Vuillaume n'est pas sans conséquences : on pourrait envisager de décrire autrement la fonction des adjectifs déictiques temporels le DIR et le DIL. Ce serait la présence ou l'absence d'un locuteur primaire et non pas le DIR ou le DIL seuls qui déclencheraient l'utilisation (seulement possible, rappelons-le) des adjectifs déictiques temporels. Le DIL comporte la présence d'un locuteur primaire dans le DIL de paroles. Dans le DIL de pensée, cela n'est le cas que s'il s'agit d'un DIL au second degré (cf. p. 70).

Je rappelle en fin que le parallèle entre *maintenant* et *ici* n'est assurément pas complet. Dans l'exemple (**Error! Bookmark not defined.**) *ici* semble exclu. On peut certes placer un ici dans un DIL de paroles comme je l'ai fait dans l'exemple construit (**Error! Bookmark not defined.**). Bres & Verine donnent un autre exemple construit et situé dans une conversation (p. 167, note 10) :

([xxiii]) Demain il reviendrait ici.

Mais pourrait-on loger cet exemple dans un DIL de fiction ? Il me semble en tout cas que les occurrences doivent être assez rares, contrairement aux équivalents danois: *her* (*ici*) et contrairement à *là-bas*.[6] *Ici* est un terme marqué, contrairement au *her* danois, mais ce fait suffit-il comme explication ? Comme il existe peut-être des descriptions de ce phénomène que je ne connais pas, je m'arrête. C'est évidemment un point qui invite à la collaboration entre linguistes et littéraires (pour *là-bas* et *ici* avec le passé simple, v. p. **Error! Bookmark not defined.**).

[6] Les 34 exemples d'*ici* de *l'Assommoir* se trouvent tous dans des répliques et je n'ai trouvé dans *Discotext* aucun exemple avec *serait [...] /aurait [...] /viendrait [...] ici* dans un DIL.

Le proto-DIL

Le DIL est souvent assez facile à identifier : il existe des marques internes ainsi que des marques d'ouverture et de clôture (Bally 1912, 1914, Vuillaume 2000), il est propice à la contagion stylistique (cf. p. 22), il accepte facilement les points d'exclamation et d'interrogation (mais il n'a pas l'exclusivité de ces marqueurs, ce qu'on a eu parfois tendance à oublier, (cf. p. 22 et p. 85). Mais il existe des problèmes de délimitation. Il n'est pas toujours aisé de décider de ses limites. Or cette difficulté constitue justement son grand intérêt artistique. Il peut confluer avec la description d'auteur ou s'en distinguer. Parfois il produit des effets d'après-coup. Nous parlons dans ces cas, lorsqu'il n'est pas possible de décider, de proto-DIL.

Marguerite Lips posa déjà, en 1926, le problème. Parfois on se demande qui voit ou pense, de l'auteur ou du personnage :

([xxiv]) Yves discerna... quelque chose qui bougeait... Il se pencha un peu pour regarder de plus près : *c'était un crapaud* (Lips p. 57)].

La partie de l'énoncé souligné peut être attribué aussi bien à l'auteur qu'au personnage, bien que la balance penche en faveur d'Yves, puisqu'il est mis en position d'observateur curieux, ce qui n'exclut pourtant pas que l'auteur et le lecteur voient avec lui.

Une définition stricte du proto-DIL est difficile, puisque cette notion a été forgée pour rendre compte d'énoncés indécidables *strictu sensu*. Le terme est forgé sur le moule de 'protozoaire' plutôt que 'prototype' (je ne suis pas de ceux qui pensent que Dieu créa en six jours le monde, y compris les prototypes). Le proto-DIL se signale par une indécidabilité locale. Il ne s'agit pas d'une indécidabilité dans un sens strict : il peut y avoir des indices qui font pencher la balance soit vers un personnage, soit vers l'auteur. C'est alors le contexte qui peut apporter des éléments de détermination, signes de personnage ou signes d'auteur, étudiés notamment par Rabatel (1998). Ce qui relie les formes hétérogènes que je vais évoquer, c'est leur indécidabilité en ce qui concerne le focalisateur ou l'énonciateur. On peut en effet se poser les questions suivantes :

Qui perçoit ou pense, de l'auteur ou du personnage (l'un n'exclut pas l'autre) et :

Qui parle de l'auteur ou du personnage (l'un exclut l'autre).

Ajoutons à cette pseudo-définition quelques remarques :

Cette notion ressemble à quelques égard à 'l'embryon de point de vue' de Rabatel (1999, p.51). Mais comme forme de base, j'ai opté pour l'indistinction la plus totale possible. Plus on trouve de marques de points de vue et plus on s'éloigne du proto-DIL.

Chercher des marques du proto-DIL est donc, dans ma perspective, un contre-sens. Certes, on peut dire que l'utilisation de l'imparfait, crée souvent un deuxième plan[7]. Mais cela ne suffit pas pour parler de proto-DIL. Il faut également un personnage-guide.

Par contre, il existe peut-être un moyen d'exclure le proto-DIL. Il faut en effet comme condition nécessaire, mais non suffisante, pour classifier un énoncé dans cette catégorie qu'une transformation subjectivisante soit possible. Il s'agit le plus souvent de la substitution d'un pronom à la troisième personne avec un pronom à la première personne. On aura donc une espèce de *je, nous* ou *on* barrés :

(xxv) Marie allait à la gare. Elle était [je suis] pressée.

Cette substitution n'est *pas* obligatoire (c'est là une définition du proto-DIL). Et on doit se figurer le *je* comme un *je* préréflexif. Dans une description on peut s'imaginer que le personnage répondrait à la question : Que vois-tu ? un « Je vois » précédant la description proprement dite.

Le proto-DIl est réversible ou, mieux, rétractable. Ainsi un « Jean la voyait serrer son foulard », ajouté à l'exemple précédent destitue la marquise de la fonction focalisatrice pour passer ce rôle à Jean (provisoirement il devient un personnage-guide qu'on suit, toujours en proto-DIL). Par contre, un DIL proprement dit, n'est pas annulable par quelque possible enchaînement.

---

[7] J'utilise *premier* et *deuxième* de façon conventionnelle. Comme nous l'apprend le gestaltisme, une des deux plans peut se mettre à l'avant, refoulant l'autre à l'arrière-plan.

Le DIL centré sur le contenu ne comporte pas de marques dans le segment même. En l'absence de marques d'introduction ou de clôture, on obtiendra donc un proto-DIL. Mieux que l'exemple (**Error! Bookmark not defined.**) de Lips où il y a un mouvement et une volonté de voir, me semble l'exemple construit, déjà cité que je reproduis :

(**Error! Bookmark not defined.**) La marquise sortit à cinq heures ; il faisait très froid.

Qui de l'auteur, de la marquise (ou d'un Jean, posté chez l'épicier d'en face) perçoit le temps qu'il fait ? Évidemment, il faut, pour parler de proto-DIL, une conscience possible, une ébauche de perception virtuelle. Est-ce l'imparfait qui ouvre cette focalisation possible ? Mellet (p. 96) signale ce rôle 'transitionnel' bivocal de l'imparfait. Cela vaut également pour les sensations, rapportées par l'auteur ou senties par le personnage, sans nécessité de trancher. Et tel a été longtemps mon avis. Il faudra pourtant maintenant reprendre cette analyse, tenant compte de la fonction du personnage-guide qui ne se limite pas à l'imparfait (cf. p. 35).

Rabatel (1998, p. 15) présente trois exemples construits un peu analogues et un quatrième attesté. Voici le premier :

([xxvi]) Le conférencier entra dans l'amphithéâtre. L'auditoire attendait sagement.

et l'exemple attesté (abrégé) :

([xxvii]) Rovère détailla longuement les jambes. Celles d'une femme, probablement assez jeune à en juger d'après le modèle de la cuisse […] (T. Jonquet, *Les orpailleurs*, p. 16).

Il émet l'hypothèse plausible que les perceptions appartiennent « plutôt » aux personnages mentionnés. Mais il ne s'agit que de probabilité, je le souligne.

Il me semble que les exemples se distribuent sur une échelle allant d'une égalité de probabilités vers une certaine détermination pour le personnage. Dans l'exemple (**Error! Bookmark not defined.**), la marquise n'est qu'un sujet possible, surtout si notre exemple constitue la première phrase d'un récit : sa conscience est encore inconnue, nous ne connaissons pas ses attentes ou ses peurs. Dans l'exemple (**Error! Bookmark not defined.**), le conférencier pourrait, comme le dit Rabatel, avoir des préoccupations auxquelles répondrait sa perception et, dans l'exemple (**Error! Bookmark not defined.**), se trouve un verbe de perception (signe d'ouverture, mais de proto-DIL seulement,

puisqu'il n'exclut pas le point de vue de l'auteur) et une phrase elliptique (après un point), certes pas inconciliable avec un point de vue d'auteur, mais provoquant un effet de style hachuré plus caractéristique des monologues intérieurs. Et, dans ce dernier exemple rien n'empêche d'attribuer au protagoniste une réflexion alors que notre marquise et le conférencier de Rabatel ont plutôt des perceptions non réfléchies.

Ou bien c'est une incise qui pourra souligner la subjectivité.

(**Error! Bookmark not defined.**a) La marquise sortit à cinq heures ; il faisait très froid, sentait/pensait-elle.

La probabilité du proto-DIL ou d'un point de vue dépend donc de multiples facteurs. Il y a d'abord des critères internes, locaux, allant d'une position qui ouvre la possibilité d'une perception jusqu'aux verbes de perception, adverbes modalisateurs (qui ne sont pourtant pas réservés au proto-DIL)[8] etc. Je rappelle que je ne prends pas en compte les signes du DIL proprement dit.

Il faut surtout, je pense, admettre la bivocalité inhérente au proto-DIL : ne pas s'efforcer de trop trancher, car le proto-DIL est apte à créer le 'lié' qui caractérise nombre de grands textes littéraires. L'imparfait du proto-DIL a également partie liée avec l'usage déictique du pronom de la troisième personne (*il/elle*), qui peut dans certains cas correspondre en DIL à un pronom de la première personne, un *je* barré (cf. p. 44), alors que dans d'autres cas, il est impossible d'opérer une substitution pure et simple. Je me suis fort inspiré de Banfield, mais je me sépare d'elle sur un point important (sur lequel je rejoins probablement Cohn) : la distinction entre emploi anaphorique : Jeanne […] elle - où Jeanne est mentionnée dans ce qui précède ou figure dans le contexte - et l'emploi déictique, subjectif (*il/elle*) - où *elle* est une sorte de pronom d'une énonciation, réfléchie ou irréfléchie, parfois un *je,* parfois un *je* barré, accompagnant une sensation - n'est pas exclusivement déictique : dans tout emploi déictique du pronom de la troisième personne, il reste un élément anaphorique, autrement dit une énonciation d'auteur à propos d'un personnage.

[8] Dans DISCOTEXT, 43 occurrences de *sans doute* en contexte de passé simple, 3e personne.

Le parallèle entre imparfait et pronom à la troisième personne n'est pourtant pas absolu. L'auteur peut décliner toute responsabilité pour un énoncé rapporté en DIL ; il ne peut pas décliner toute narration.

Parmi les critères internes pointant vers le DIL figurent certains connecteurs : L'insertion d'un *mais*, ce coordinateur a été étudié par Adam, Rabatel (1999), Jørgensen (2002) et Olsen & Nølke (2000a) rend certes le proto-DIL plus probable, à condition toutefois que dans le texte un protagoniste s'offre comme porteur, ainsi :

([xxviii]) C'était une très belle journée, mais il faisait très froid.

pourrait se poursuivre par une description, et la focalisation se produirait sur l'axe auteur-lecteur. D'autres connecteurs posent la question de savoir d'où proviennent les maximes présupposées, ainsi *puisque* (Olsen 2001a et Nølke et Olsen 2002).

Puis il y a des facteurs globaux, des horizons d'attente, le genre littéraire, par exemple : plus un texte adopte la focalisation interne et plus on est préparé à interpréter les proto-DILs comme focalisés par les personnages. Ou bien la présence d'un personnage-guide (cf. p. 36).

Mais je voudrais surtout mettre l'accent, non pas tant sur la probabilité d'une focalisation que sur l'indétermination qui, à mon avis, appartient à la définition même du proto-DIL. Dans nos deux exemples (**Error! Bookmark not defined.**) et (**Error! Bookmark not defined.**) il suffit d'introduire un troisième personnage (comme notre Jean, observant notre marquise) pour que le focalisateur devienne focalisé. A focalisateur focalisateur et demi ! Certes, ces petits jeux se trouvent surtout en début de récit. Sarraute en tire pourtant de beaux effets (v. par exemple son 'tropisme' 2) qui permet d'observer le glissement d'un *elle* vers un *lui*.

Je tiens à rappeler par prudence le danger - inévitable - de la citation : le contexte peut apporter des modifications et faire pencher la balance en faveur d'une de plusieurs possibilités localement possibles.

Mais il faudrait enfin produire quelques exemples sans marques d'ouverture, rien qu'avec un personnage-guide :

([xxix]) L'écume se dissipa. Gilliatt était debout. Le barrage avait tenu bon. Pas une chaîne rompue, pas un clou déplanté. Le barrage avait montré sous l'épreuve les deux qualités du brise-lames ; il avait été souple comme une claie et solide comme un mur. La houle s'y était dissoute en pluie. Un ruissellement d'écume, glissant le long des zigzags du détroit, alla mourir sous la panse. L'homme qui avait fait cette muselière à l'océan ne se reposa pas (Hugo 1911, p. 356).

Un retour en arrière (analepse) peut également être attribué à un personnage-guide et le cas reste bivocal :

([xxx]) Toute la famille était assemblée ; Luizzi regarda Madame Buré : c'était une femme charmante, gracieuse, avenante et pleine d'une douce sérénité. Son père et sa mère, le père et la mère de M Buré étaient là, et deux jeunes filles de quinze et de seize ans se tenaient près de leur mère, douces fleurs qui s'ouvraient timidement à une vie pure et sainte, n'ayant aucune idée du mal, car, dans cette famille, personne ne pouvait la leur donner. On attendait quelqu'un, c'était le frère de Madame Buré ; il avait été capitaine sous l'empire et gardait une haine profonde à tout ce qui se rattachait au retour des bourbons. A ce titre, le baron De Luizzi devait lui déplaire. Cependant, le capitaine l'accueillit avec une franchise pleine de bonhomie (Soulié, 1837, t.1, p. 146).

On peut, ici, attribuer la focalisation aux convives, préoccupés d'un éclat possible ; et ce seraient eux qui prévoient le déplaisir du capitaine, mais cela ne s'impose pas absolument, et pendant une lecture immédiate on s'aperçoit à peine de la double focalisation possible.

Mais on pourrait constituer également des signes de discours d'auteur, comme le fait Rabatel (1997, p. 101 ss.). Ainsi un saut en arrière (analepse) sans personnage-guide qui aurait une raison de l'effectuer ou y participer :

([xxxi]) Roguin, grand et gros homme bourgeonné, le front très découvert, à cheveux noirs, ne manquait pas jadis de physionomie ; il avait été audacieux et jeune, car de petit-clerc il était devenu notaire ; mais, en ce moment, son visage offrait, aux yeux d'un habile observateur, les tiraillements, les fatigues de plaisirs cherchés. Lorsqu'un homme se plonge dans la fange des excès, il est difficile que sa figure ne soit pas fangeuse en quelque endroit ; (Balzac, VI, p. 85).

Certes, César Birotteau et Anselme, qui figurent dans ce qui précède, sont ici personnages-guides. Mais pourquoi se souviendraient-ils de l'apparence qu'avait *jadis* Rougon ? Rien dans le texte ne l'indique et c'est la voix de l'auteur qui poursuit en commentant les signes du vice. Qui plus est, il

introduit un *habile observateur*, alors qu'il pourrait se servir de ses personnages-guides déjà en scène.

C'est cette souplesse de l'imparfait (et du pronom en troisième personne), à cheval sur la focalisation, la subjectivité et la narration au nom de l'auteur que je voudrais mettre en évidence.

Pour montrer que l'imparfait comporte une présupposition faible (pour cette notion v. Nølke 1983, p. 36.) d'un point de vue, rien de mieux que de voir comment un écrivain peut jouer dessus. A la deuxième page environ de la nouvelle « Comment Beaumont fit connaissance de la douleur » on lit :

([xxxii]) Il (Beaumont) entendit « tic-tic, tic-tic, tic-tic, tic-tic, tic-tic, » et rejeta les couvertures à ses pieds. Il alluma la lampe de chevet et lut l'heure : trois heures trente-deux du matin. Il y avait donc environ sept minutes qu'il avait fait connaissance avec la douleur, et il ne le savait pas (Le Clézio, p. 60-61).

On lit presque automatiquement « Il y avait donc environ sept minutes etc. » comme une conclusion de Beaumont qui, effectivement, a regardé sa montre. Mais, surprise ! Pourquoi alors ne sait-il pas ? C'est que c'est l'auteur qui nous a donné un premier point d'ancrage chronologique et qui conclut par simple soustraction. Mais dans une lecture rapide, le lecteur peut facilement avoir oublié cette indication.

(**Error! Bookmark not defined.**a) La première fois que Beaumont dut faire connaissance avec sa douleur, ce fut au lit, vers quelque chose comme trois heures vingt-cinq du matin. [Suit environ une page et demie jusqu'à la première citation].

Passons maintenant aux choses sérieuses. Que dire d'un personnage qui va occuper un point panoramique comme dans l'exemple, déjà cité par Banfield (p. 104), puis par Rabatel, qui épouse le point de vue de Banfield (1998, p. 43 s.) ? J'en donne quelques lignes de plus au début et à la fin :

([xxxiii]) (Deslaurier, déloyal, a annoncé que Frédéric se mariera avec Mlle Roque) – « Dans un mois, au plus tard, avec Mlle Roque, la fille du régisseur de M. Dambreuse. Il est même parti pour Nogent, rien que pour cela. »

Elle porta la main sur son cœur, comme au choc d'un grand coup ; mais tout de suite elle tira la sonnette. Deslauriers n'attendit pas qu'on le mît dehors. Quand elle se retourna, il avait disparu.

[*] Mme Arnoux suffoquait un peu. Elle s'approcha de la fenêtre pour respirer.

De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballeur en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient. Elle ferma la croisée et vint se rasseoir. Les hautes maisons voisines interceptant le soleil, un jour froid tombait dans l'appartement. Ses enfants étaient sortis, rien ne bougeait autour d'elle. C'était comme une désertion immense.

- « Il va se marier ! est-ce possible ? »

Et un tremblement nerveux la saisit.

- « Pourquoi cela ? est-ce que je l'aime ? »

Puis, tout à coup :

- « Mais oui, je l'aime !... je l'aime ! » (*L'Éducation sentimentale*, II,5 ; p. 248 s.).

La citation, lue depuis [*], commence en proto-DIL. Ce que voit Mme Arnoux appartient à l'univers de la fiction. Mais déjà avant l'astérisque (qui indique le commencement de l'extrait cité par Banfield et Rabatel), Mme Arnoux est le personnage focalisateur.

Observons tout d'abord que le sujet du proto-DIL - je suis d'accord qu'il s'agit d'un tel phénomène - dépend du contexte. Oublions ce qui précède et postons un Jean au coin de la rue :

(xxxiiia) Mme Arnoux suffoquait un peu. Elle s'approcha de la fenêtre pour respirer.

De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballeur en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient. Jean la vit fermer la croisée.

DIL ou proto-DIL peu importe. En changeant de personnage-guide on obtient un autre sujet du DIL. On peut également déplacer la focalisation sans introduire un personnage :

(xxxiiib) Mme Arnoux suffoquait un peu. Elle s'approcha de la fenêtre pour respirer.

De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballeur en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient mais, toute bouleversée par la terrible nouvelle du mariage de Frédéric, elle ne sentait rien, ne voyait rien.

Dans ce cas, c'est l'auteur et avec lui le lecteur qui se posent en focalisateurs.

Schéma commentée

Je ne présenterai pas une méthode d'analyse de texte, car je n'en ai pas. Un procédé me semble pourtant valoir la mention : le changement de contexte. Cette procédure n'est un secret pour personne, mais donne parfois des résultats curieux. On verra par la suite que bien des facteurs qui devraient certifier l'appartenance d'un bout de texte à telle catégorie narrative ne le font qu'en contexte. C'est notamment le cas du proto-DIL dont la définition, on vient de le voir, est justement la 'réversibilité'. Trois enchaînements différents peuvent faire d'une même phrase une pensée, une parole ou un commentaire d'auteur (cf. p. 54). Le proto-DIL peut en être aboli ou changer de focalisateur (v. exemple **Error! Bookmark not defined.**). Un contexte ajouté, à droite ou à gauche, peut changer le statut d'un extrait. L'ajout à gauche est souvent déterminant, du moins en principe, mais l'ajout à droite peut également renverser une lecture par un effet de rétroaction.

Je présenterai un nouveau schéma qui détaillera ce qui a déjà été avancé. Ce schéma donnera une vue des différentes possibilités qui s'offrent si on applique au DIL et proto-DIL en plus des couples : *concordance/discordance*, *contenu/expression* celle de *global/local*.

Quelques mots d'éclaircissement : comme je l'ai dit, c'est Cohn qui a proposé le couple *Concordant/discordant*. Il s'agit d'une opposition polaire, qui admet le plus et le moins : l'énoncé d'un auteur peut concorder plus ou moins avec celui attribuable à son personnage. Le couple *forme/contenu* est connu (cf. p. 39).

J'introduis l'opposition *local/global* pour rendre compte du fait qu'un extrait de texte isolé peut changer de signification si on l'insère dans son contexte plus ou moins large. Les valeurs standard, et partant lues, dans un premier temps comme allant de soi, peuvent s'avérer contestables, des 'faits' (fictionnels) peuvent résulter faux.

De plus ce couple dépasse peut-être ce que peut offrir la collaboration avec les linguistes. Jusqu'à nouvel ordre, et même si l'approche pragmatique a réussi à dépasser la limite de la phrase, l'approche linguistique semble - pour l'essentiel au moins - ne pouvoir s'appliquer qu'à des textes assez brefs, du

moins quand il s'agit de textes relativement compliqués comme le sont la majeure partie des textes littéraires intéressants. Je caractérise donc - provisoirement - l'analyse linguistique comme plutôt sectorielle. Toutefois certains connecteurs portent loin. En principe rien ne nous empêche de nous imaginer un roman divisé en deux parties, la première ouverte par un *certes*, la seconde par un *mais*. Peut être existe-t-il. L'analyse compositionnelle de la fiction pourrait être structurée comme une argumentation sous-jacente. C'est d'ailleurs là l'essentiel de l'approche greimassienne à la fiction. Mais le fait est connu par les poétiques anciennes. Ainsi on la trouve sous forme quasi caricaturale chez Gottsched.[9] La difficulté reste celle de l'articulation des « connecteurs » structurant le macro-texte. Car il est rare que ces connecteurs se trouvent explicitement dans le texte. Ce fait rappelle d'ailleurs certaine prose moderne qui, à une échelle beaucoup plus réduite, omet les articulations logiques. Ainsi dans l'exemple suivant l'auditeur doit lui-même établir le rapport logique entre les deux phrases :

([xxxiv]) Il fait beau. Pierre est allé se promener.

[9] Le but affiché de l'art est d'instruire: *miscere utile dulci*. Gottsched, le grand théoricien du classicisme allemand, a explicitement formulé une grande partie des acquis de la narratologie moderne. Voici sa fameuse recette pour la confection d'ouvrages en différents genres: on prendra une maxime morale, puis on choisira un événement commun dans lequel il y ait une action qui rappelle de façon frappante la maxime choisie (1968, vol. VI/1, p. 215 ss. et vol. VI/2, p. 317 ss.). La maxime (conçue à l'usage d'un jeune prince) pourrait être: "l'injustice et la violence sont des vices détestables". Un événement réduit à ses traits généraux (allgemeine Begebenheit) peut rendre cette maxime tangible: "il était une fois un homme faible et sans fortune: il vivait content du peu qu'il possédait sans incommoder personne. Un violent, que ses désirs immodérés rendaient effronté et cruel, attaque le faible et satisfait ses désirs impies par le dommage et la ruine du faible."

Puis Gottsched donne quatre versions, une fable, une comédie, une tragédie et une épopée. La fable pourrait être celle du "loup et de l'agneau" (citation légèrement modifiée de Olsen 1995, p. 12).

L'application du couple local-global présente pourtant quelques difficultés. On comprend sans plus que l'axiologique (les valeurs) peuvent se développer et changer en cours de route. C'est le cas dans de nombreux romans qui finissent par un certain renversement.

On comprend aussi que la fiction peut faire retour sur des événements déjà évoqués, ou sur les vides qu'ils encadrent, ainsi les 'analepses sur ellipses' chez Proust, mis en évidence par Genette. Le retour sur un personnage parfois non seulement complète, mais change du tout au tout la conception que le narrateur s'en était formée, ainsi, pour ne citer qu'un exemple, les apparitions du baron de Charlus dans la *Recherche* déclenchent surprise sur surprise. Et, plus généralement, la formation du sens d'un texte comporte un va-et-vient continuel.

Mais qu'en est-il du 'dictionnaire' et de l''encyclopédie ?' Combien de connaissances faut-il supposer au lecteur ? Personne ne connaît tout ce qui se présentait à l'esprit de l'auteur. Je me suis même - trop tard - rendu compte qu'une fonction non négligeable de mes connaissances est celle de me permettre de jauger mon ignorance. Il serait un non-sens de s'accorder l'existence du célèbre lecteur-modèle (qui sent d'ailleurs le narcissisme). Or on peut revenir sur un segment de texte, le comprendre mieux ou autrement, sur fond de l'œuvre entière. Cela m'est arrivé pour le mot *castigare* (châtier) dans les nouvelles de Sercambi : on avait lu une certaine nouvelle (n° 119) d'adultère comme conciliante (les maris auraient repris leurs femmes infidèles, tout en les *corrigeant*). Car c'est ce qui se passe chez Arioste (*Orlando furioso* XXVIII, l'histoire de Giocondo) qui traite la même matière et où les maris ne recourent même pas à une correction, se contentant du *così fan tutte*. Or après une lecture de l'ensemble des nouvelles de Sercambi, il est plus probable que les maris iront *tuer* les infidèles, car tel est le sens de ce mot chez cet auteur (v. Olsen 1984). Cet effet de rétroaction, de la totalité sur le détail (moitié du célèbre cercle herméneutique) est des plus communs, mais une fois le résultat acquis, on oublie parfois le chemin parcouru qui y a conduit.

Auteur (1)			
Récit(2) de(3)			
	sensations(4)	*pensées(5)*	*paroles(6)*
concordant(7)	global(8) contenu local expression	contenu expression	contenu expression(9)
discordant(10)	global(11) contenu local(12) expression (13)	global(14) contenu local(15) expressio	global contenu local expression

[1] Je fais ici abstraction de l'auteur subjectivisé, l'image que l'auteur présente de lui-même, se manifestant par des *peut-être*, *sans doute* etc.

[2] Peut-on toujours décider s'il s'agit de récit ou de sensation/pensée/discours rapportés ? Il me semble qu'il y a possibilité de confusion entre récit, sensation, pensée et parole. Genette (1983, p. 38) donne l'exemple suivant comme un exemple de DIL.

([xxxv]) Marcel alla se confier à sa mère ; il (Marcel) fallait absolument qu'il épousât Albertine.

Certes, mais si nous le transformons quelque peu (pour éviter le verbe du dire, 'confier' qui, assurément, annonce un DIL), d'autres possibilités, d'autres contextes deviennent possibles.

([xxxvi]) Marcel alla voir sa mère ; il (Marcel) devait absolument épouser Albertine.

La sensation est ici exclue, vu que l'énoncé concerne une éventualité future, mais à condition d'éviter de mettre les deux points devant il, on ne sait vraiment pas si la phrase rapporte les pensées de Marcel avant son arrivée chez sa mère, ou bien les paroles qu'il lui adresse, voire même un commentaire d'auteur. Trois enchaînements suffisent à le montrer :(1) *se disait-il* (pensée de Marcel). *mais sa mère n'accepta pas*

cette idée (paroles de Marcel), *à l'époque où se déroule notre récit, une telle conduite s'imposait à un garçon honnête* (commentaire d'auteur).

[3] il voyait/pensait/disait que […] Les verbes de sensation, de pensée et de paroles sont capables du DDR *elle pensa/dit : « il est malade »*. Par contre la phrase : *? *elle vit : « il est malade »* est très bizarre.

[4] C'est évidemment ici le point le plus flou. La sensation ne demande pas - localement - qu'on tranche la question du focalisateur. Elle peut être une focalisation d'un personnage ou une focalisation générale (incluant le regard du lecteur). Il est possible de tenir compte de probabilités plus ou moins grandes et ces distinctions présentent un intérêt théorique certain. Mais dans notre perspective polyphonique, il est souvent oiseux de vouloir préciser. J'ai beaucoup insisté sur la coïncidence fréquente entre le point de vue auteur-lecteur et celui du personnage, introduisant la notion de personnage-guide. Cette notion est tout aussi utile qu'approximative. Rien n'empêche d'affiner les analyses, d'entrer dans le détail. C'est ce que fait Rabatel dans ses études des points de vue. Toutefois il prend une route opposée à la mienne : il veut souvent plutôt décider là où je voudrais laisser la focalisation dans le flou, sans trancher. Les deux approches se justifient sans doute, chacune dans sa perspective.

Dans l'immense majorité des cas, l'auteur et le personnage perçoivent de concert. Et la description de la vision du personnage porte sur son objet et non pas sur celui qui perçoit ; de tels cas existent, du moins depuis la description du paysage romantique, mais ils sont et restent minoritaires et, partant, d'autant plus intéressants.

C'est pourquoi le reportage de la sensation concordante (comme elle l'est dans l'immense majorité des cas) est passé presque inaperçu. Prenons un exemple dans les *Scènes de la vie de Bohême* de Murger :

([xxxvii]) Schaunard examina attentivement ce particulier, qui lui jetait ainsi des hameçons à la causerie. Le regard fixe de ses grands yeux bleus, qui semblaient toujours chercher quelque chose, donnait à sa physionomie le caractère de placidité béate qu'on remarque chez les séminaristes. Son visage avait le ton du

vieil ivoire, sauf les joues, qui étaient tamponnées d'une couche de couleur brique pilée. Sa bouche paraissait avoir été dessinée par un élève de premiers principes, à qui on aurait poussé le coude. Les lèvres, retroussées un peu à la façon de la race nègre, laissaient voir des dents de chien de chasse, et son menton asseyait ses deux plis sur une cravate blanche, dont l'une des pointes menaçait les astres, tandis que l'autre s'en allait piquer en terre (chap. 1, p. 31).

Il s'agit de la rencontre entre deux protagonistes du roman ; l'un observe l'autre. *Semblaient* marque certes, une vue subjective, mais cette subjectivité peut être celle de l'auteur ; elle l'est ici, de concert avec celle du personnage. Impossible, évidemment de parler à ce propos de DIL ; de proto-DIL ? Peut-être, car on peut imaginer un ami survenant qui demandera à Schaunard : « Que fais-tu là » et qui recevra la réponse : « Je regarde cet individu ».

On peut certes exclure la vision du personnage quand la vue porte sur quelque chose que le personnage ne saurait voir, si le personnage est analysé (la vision 'par derrière' de Pouillon suggère ce fait mieux que la 'focalisation zéro' de Genette).

([xxxviii]) Le drap de sa robe s'accrochait au velours de l'habit. Elle renversa son cou blanc qui se gonflait d'un soupir; et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna. (*Madame Bovary* II,9 ; p. 150).

Quand Emma renverse son cou blanc, c'est l'auteur qui voit, sauf narcissisme assez improbable à cet endroit du texte, et contrairement à un passage qui suit à brève distance : (cf. p. **Error! Bookmark not defined.** ss.).

[5] On peut hésiter, nous l'avons vu, entre le reportage de pensée et celui de parole; mais c'est l'un ou l'autre : Marcel parle ou ne parle pas (exemple xxxvi) ; je réserve pour plus tard le cas des paroles d'un personnage réfléchies dans les pensées d'un autre.

La pensée se distingue de la sensation par un détachement possible de la situation présente. On peut penser à autre chose que ce qui est soumis au sens, s'éloigner dans le temps et dans l'espace, mais on peut également s'en détacher par un commentaire. A cela un point d'exclamation suffit.

([xxxix]) le mur était blanc *vs* le mur était blanc !

Cela dit, il peut y avoir indécidabilité entre la pensée d'un personnage et le commentaire d'auteur. On peut se demander, dans notre exemple (**Error! Bookmark not defined.**), qui s'étonne, de l'auteur ou du personnage. Et cette remarque porte loin. L'analyse psychologique d'un personnage peut être le fait de l'auteur, certes, mais également d'un autre personnage, comme l'a déjà bien vu Pouillon (cf. p. 56) ou bien des deux ensemble. Un personnage peut également reconstruire les pensées d'un autre - dans une focalisation interne au second degré - et parfois tomber juste ! Chez Sarraute on peut par moments hésiter pour savoir qui pense, de deux, voire de trois personnages, et qui reconstruit la pensée de l'autre (v. Olsen 1999c).

[6] Parfois l'envie me prend de parler de proto-paroles. Certes, ce terme n'est pas à retenir, mais il existe des passages parfois imperceptibles entre récit, pensées et paroles :

([xl]) Djerzinski (personnage-guide) arriva à seize heures précises. Desplechin avait demandé à le voir. Son cas l'intriguait. Il était certes courant qu'un chercheur prenne une année sabbatique pour aller travailler dans une autre équipe en Norvège, au Japon, enfin dans un de ces pays sinistres où les quadragénaires se suicident en masse. D'autres - le cas s'était fréquemment produit pendant « les années Mitterrand », années où la voracité financière avait atteint des proportions inouïes - se mettaient en quête de capital-risque et fondaient une société afin de commercialiser telle ou telle molécule, certains avaient d'ailleurs édifié en peu de temps des fortunes confortables rentabilisant avec bassesse les connaissances acquises pendant leurs années de recherche désintéressée. Mais la disponibilité de Djerzinski, sans projet, sans but, sans le moindre début de justification, paraissait incompréhensible. À quarante ans il était directeur de recherches, son équipe obtenait d'excellents résultats […]. En somme qu'est-ce qui n'allait pas ? Desplechin força le dynamisme de sa voix : « Vous avez des projets ? » (Houellebecq 1998, p. 25, cf. aussi p. 57 et p. 203 : DIL après-coup).

J'ai cité un long extrait. Ce n'est que vers la fin de la citation qu'on comprend que Desplechin a pris la parole. Auparavant on pourrait se croire en DIL de pensée. Mais on peut lire - sans possibilité de trancher, ou en tranchant seulement après-coup - que Desplechin commence par un : « votre cas m'intrigue ».

Le reportage de paroles possède une autre particularité. Les paroles peuvent être perçues par leur destinateur ou bien par leur destinataire. Ainsi dans l'exemple de Genette, transforné, (xxxvi) les paroles de Marcel peuvent retentir dans l'âme de sa mère avec un enchaînement possible comme : « mais était-il devenu absolument fou, son petit ?» ou bien elles peuvent être perçues par Marcel qui les prononce, enchaînant sur les paroles de la mère, toujours entendues à travers l'âme de Marcel (qui enregistre les paroles comme un résultat) : « mais comme d'habitude, elle ne voulait pas en entendre parler ».

L'allemand peut rendre cette différence. Le prétérit du subjonctif, ou le subjonctif 2, rend les paroles de l'autre ('festgestellte Rede'), alors que le prétérit de l'indicatif sert à rendre le DIL (Lorck, 1921, p. 28 s.).[10] C'est d'ailleurs pourquoi Lorck a préféré les termes 'erlebte Rede' (discours vécu) vs. ' festgestellte Rede' (discours-constaté), ici, de citation.

[7] D'une part, le couple concordant/discordant n'indique souvent qu'une polarisation. Le pôle *discordant* semble être le pôle marqué.

D'autre part, il y a lieu de distinguer les concordances/-discordances épistémiques (vrai-faux), axiologique (bon-mauvais) et esthétiques (beau-laid). Le couple beau-laid est particulièrement instable (les goûts changent). Souvent, si un personnage d'une œuvre ancienne possède un grand luxe, il est difficile de savoir si ce luxe et de bon aloi, celui d'un nouveau riche etc.

Le reportage de perceptions et de paroles est le plus souvent véridique : ce que perçoit ou voit un personnage se trouve ou a lieu au niveau de la fiction. Mais cela n'est pas toujours vrai. Le reportage de perceptions peut résulter faux globalement. Cela n'empêche pas qu'il ne puisse exister une discordance au niveau de l'expression : le style par lequel est

[10] Bally (1912, p. 550) avait cru, dans un premier temps que le prétérit du subjonctif allemand correspondait au DIL français, puis (1914, p. 468 ss.) il le découvre. Lorck (1921, p. 24 s.) signale que Kalepky (1899 et 1913, sous le terme de 'verschleierte Rede') avait déjà constaté le phénomène en allemand, ce que Bally ne dit pas.

rendue une perception peut dire autant sur celui qui voit que sur la chose perçue.

[8] On peut imaginer une discordance locale qui se transforme en concordance globale. Des valeurs peuvent changer de statut, un état de fait peut se révéler faux.

[9] Il s'agit du fait d'une contagion stylistique positive : l'auteur adopte l'idiolecte d'un personnage censé avoir une valeur positive, d'authenticité par exemple. Ce phénomène est relativement récent. (cf. Nølke & Olsen 2000b, p. 101).

[10] Je rappelle que le proto-DIL ne peut être discordant que globalement.

[11] Plus loin je donnerai quelques exemples où, localement, le lecteur pourrait prendre une fausse vision ou une hallucination d'un personnage pour la réalité (cf. p. 62).

[12] Les exemples d'erreur locale (sensation, pensée) doivent dépendre de codes de perception inacceptables pour un lecteur normal.

On pense aux hallucinations évidentes pour le lecteur. Rarement celui-ci est laissé dans le doute. Car le plus souvent les hallucinations s'opposent non seulement aux autres endroits du texte (dont on fait abstraction pour décrire la discordance *locale* ; elles s'opposent également aux codes (j'utilise ce terme comme un concept parapluie) culturels courants. Ainsi un personnage n'est pas assis dans sa propre dent, comme à la fin de « *Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur* » de Le Clézio :

(xli) Quand il fut installé dans sa dent, au centre d'une aire pulpeuse pleine de sommeil et de peine, Beaumont se sentit extrait de son malheur ; il était lointain et fluctuant, prisonnier d'une petite cage d'ivoire, et avide d'être souffrant dans la souffrance. C'était l'harmonie perdue le jour de sa naissance,

et soudain retrouvée sans désir, sans souci, comme s'il avait été condamné par un tribunal d'hommes et de bêtes ; […] (p. 84).

On pourrait, certes, construire un contexte où Beaumont serait assis dans sa propre dent, mais dans cette fiction une dent ne serait plus une dent dans l'acception quotidienne, on se trouverait dans un autre 'monde possible' très différent du nôtre. Or, sauf indications contraires, les lecteurs supposeront que le monde fictionnel est régi par les mêmes lois qui valent dans le leur. Il est vrai que grand nombre de récits contiennent, à un degré plus ou moins fort, ces 'indications contraires'.

Un autre exemple serait « le rêve de neige » de Hans Castorp, protagoniste de *La Montagne magique* (*Der Zauberberg*) de Thomas Mann (chap. 6). Celui-ci s'est assoupi dans la neige et voit un paysage méditerranéen - qui rappelle les toiles de Gauguin. mais où vers la fin du rêve la mort et la cruauté font leur apparition : *et in Arcadia ego* ! (Thomas Mann rappelle cette double dimension du paysage idéal, un peu oublié par les adorateurs du primitivisme).

Castorp voit donc un paysage, d'abord idéalisé, où jouent ou se promènent des êtres d'une beauté idéale. Évidemment le lecteur qui vient de lire quelque six cents pages du roman ne saurait se tromper et le passage de la perception au rêve est assez clairement indiqué.

Le fondu du début de la vision a mis en garde le lecteur. Après avoir tourné en rond sur ses skis, Hans s'abrite contre la tempête, s'appuyant contre le mur du chalet de montagne fermé, d'où il était parti ; il risque de mourir de froid :

([xliii]) Die Wand ist gut, Holzbalken, es scheint eine gewisse Wärme davon auszugehen, soweit hier von Wärme die Rede sein kann, diskrete Eigenwärme des Holzes, möglicherweise mehr Stimmungssache, subjektiv ... Ah, die vielen Bäume! Ah, das lebendige Klima der Lebendigen! Wie es duftet ...

Es war ein Park (p. 677).

Le bois et sa chaleur, peut-être imaginaire - Hans s'en rend encore compte - embrayent sur le paysage exotique et chaud (le parc). Les points de suspension marquent encore le passage.

Mais si on présentait ces deux ou trois pages dans une anthologie, rien n'empêcherait de les classer dans un autre genre de roman que celui dont ils ne forme qu'un moment de

contre-point. Je dois donc présupposer chez le lecteur la connaissance des genres et sous-genres. Et un léger élargissement du prélèvement peut faire d'une concordance locale une discordance globale, ainsi, ici, l'inclusion ou l'exclusion du 'fondu'.

[13] L'expression discordante est très dépendante des codes, passés et présents : vulgarismes, jargons etc.

[14] Erreurs relevées plus tard, ainsi dans *Emma* de Jane Austen, (v. Nølke & Olsen 2000b, p. 104), v. ou bien :

([xliii]) Elle voulut connaître son enfant ! Il n'avait pas de cheveux, pas d'ongles, étant venu trop tôt, mais lorsqu'elle vit remuer cette larve, qu'elle la vit ouvrir la bouche, pousser des vagissements, qu'elle toucha cet avorton, fripé, grimaçant, vivant, elle fut inondée d'une joie irrésistible, elle comprit qu'elle était sauvée, garantie contre tout désespoir, qu'elle tenait là de quoi aimer à ne savoir plus faire autre chose.

Dès lors elle n'eut plus qu'une pensée : son enfant. Elle devint subitement une mère fanatique, d'autant plus exaltée qu'elle avait été plus déçue dans son amour, plus trompée dans ses espérances. (Maupassant: *Une Vie* chap. 8 ; p. 129 s.).

ou bien encore :

([xliv]) Annabelle savait maintenant qu'un jour ou l'autre Michel aurait envie de l'embrasser, de caresser son corps dont elle sentait la métamorphose (Houellebecq 1998, p. 76).

Ce que tu te goure, fillette, fillette !

[15] constatations contrefactuelles, valeurs inacceptables, mais pour qui ?, désirs que le lecteur ne saurait partager.

[16] Zola utilise l'argot pour rendre la pensée de Gervaise, au point de la mort :

([xlv]) « Que d'embêtements ! A quoi bon se mettre dans tous ses états et se turlupiner la cervelle ? Si elle avait pu pioncer au moins ! Mais sa pétaudière de cambuse lui trottait par la tête » (chap. 12, début ; p. 448).

Maintenant je passe à l'examen de quelques cas curieux.

Le somnambulisme ou la perception faussée : Broch, Mann, Dostoïevskij.

Dans un premier temps, j'avais pensé que la discordance globale épistémique serait un oiseau rare (contrairement aux discordances épistémiques locales). Je pensais aux hallucinations, mais le plus souvent elles sont évidentes pour le lecteur. Rarement celui-ci est laissé dans le doute. Car le plus souvent les hallucinations s'opposent non seulement aux autres endroits du texte (dont on fait abstraction pour décrire la discordance *locale*) ; elles s'opposent également aux codes culturels courants. Ainsi un personnage n'est pas assis dans sa propre dent, comme à la fin du « *Jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur* » de Le Clézio, déjà commenté.

Hallucinations et rêves dont le début est dûment indiqué n'ont rien de spécialement remarquable. Même si leur début n'est pas particulièrement signalé, si la vision est introduite par un 'fondu', le lecteur est vite fixé. Ainsi pour le chapitre célèbre « le rêve de neige » de Hans Castorp, déjà cité.

Mais on trouve des exemples où la vision d'un personnage localement concordante (c'est-à-dire sans traces de discordance locale) se trouve être globalement discordante. Je commenterai ici quelques extraits qui ont trait aussi bien aux sensations qu'aux pensées.

Voici un exemple où, localement, une hallucination pourrait passer pour la réalité.

([xlvi]) Pasenow sah seinen Vater raschen und zielstrebigen Schrittes die Treppe hinaufsteigen und sein Herz zog sich deutlich und sehr schmerzlich zusammen. *Die Schlafwandler* p. 37.

Dans cet exemple Pasenow voit son père monter d'un pas décidé les escaliers d'une espèce de Folies Bergères allemandes. Rien n'indique qu'il s'agit d'une hallucination - ou plutôt d'un épanchement du songe dans la vie réelle - sinon le fait que le père de Pasenow n'est pas présent sur la scène de la fiction (mais cela appartient à la lecture globale). Le lecteur lisant cet extrait isolé de son contexte conclura par inférence que, probablement, le père a été mentionné dans ce qui précède immédiatement.

Il n'en est rien. Au contraire ! Quelque vingt pages auparavant, le père a monté avec son fils (le sujet de l'hallucination et le personnage-guide) l'escalier du même établissement.

([xlvii]) Herr Pasenow erstieg sie (eine schmale Holztreppe) mit der geschäftlichen Geradlinigkeit, die ihm eigentümlich war (p. 15).

alors que dans l'exemple (**Error! Bookmark not defined.**) ce n'est pas le père qui monte cet escalier, mais seulement Ruzena, la future amante de ce même fils, présente dans le contexte.

Le titre du roman indique justement ce somnambulisme que Broch réalise stylistiquement par des répétitions de situations et de paroles, qui se font écho et se mélangent dans l'âme de certains protagonistes et dans celle du lecteur. Il obtient ainsi de produire un effet de *déjà-vu* assez troublant.

La discordance globale, je l'ai dit, peut se réaliser de façon répétée. Dans le chapitre « Neige » de *La Montagne magique*, le protagoniste est sur le point de se laisser aller, de se coucher dans la neige et mourir de froid. Voici une partie de son monologue intérieur (en DIL). Pour comprendre cet extrait il faut savoir que Hans Castorp, le protagoniste, ayant échoué dans un sanatorium pour tuberculeux, doit passer plusieurs heures chaque jour, étendue sur son balcon dans une transat. Le livre dont il est question parle de l'envie de se coucher que peuvent provoquer la fatigue et le froid.

War er denn nicht daran gewöhnt, bei Schnee und Frost im Freien zu liegen, nachts sowohl wie am Tage? Und er machte Anstalt, sich niedersinken zu lassen, als ihn die Einsicht durchfuhr, ihn sozusagen beim Kragen nahm und aufrecht hielt, daß auch dieses sein Gedankenschwätz von der »Lage« nur auf Rechnung des Kulmbacher Bieres zu setzen war, nur seiner unpersönlichen, als typisch gefährlich im Buche stehenden Lust zum Liegen und Schlafen entsprang, die ihn mit Sophismen und Wortspielen betören wollte.

»Da ist ein Mißgriff begangen worden«, erkannte er. »Der Portwein war nicht das Rechte, die wenigen Schlucke haben mir den Kopf ganz übertrieben schwer gemacht, er fällt mir ja auf die Brust, und meine Gedanken sind unklares Zeug und fade Witzeleien, denen ich nicht trauen darf, - nicht nur die ursprüngliche, die mir zuerst einfallen, sondern auch die zweiten, die ich mir kritischerweise über die ersten mache, das ist das Unglück. [Hans mentionne une erreur commise dans son monologue intérieur, peu clair, puis :] Daß ich mich überhaupt dabei

aufhalte! Während zum Beispiel die Tatsache viel vordringlicher ist, das mein linkes Bein, gegen das ich mich stütze, auffallend an das hölzerne Stelzbein von Settembrini's Drehorgel erinnert, das er immer mit dem Knie vor sich her stößt, über das Pflaster hin, wenn er näher unter das Fenster tritt und den Sammethut hinhält, damit das Mägdlein droben ihm etwas hineinwirft. Und dabei zieht es mich unpersönlicherweise förmlich mit Händen, daß ich mich in den Schnee liege. Dagegen hilft nur Bewegung. Ich muß mir Bewegung machen, zur Strafe für das Kulmbacher und um das Holzbein zu schmeidigen« (p. 675-76).

L'extrait commence par une question - rhétorique - en DIL qui, si Hans y acquiesçait, pourrait avoir des conséquences létales. Il reconnaît que son radotage sur *Lage* (il vient de confondre position = situation et position couchée) est dû à son envie de dormir. Cette partie du texte s'approche du psycho-récit. Mais, et voilà la première discordance, non pas locale, mais globale : Hans n'a pas bu de bière du tout ! Il a bu du porto, il y a quelque temps. Il y a donc un jeu sur *porter* (bière) et *porto*. Et cela parce que Hans, par deux fois pendant sa première journée au sana, a bu du *porter*, ce qui à l'époque a contribué à rendre ses idées peu claires. On voit que la conscience qu'il prend ses mobiles s'accompagne d'éléments oniriques. Dans ce monologue, Thomas Mann réalise un processus psychique étonnamment proche au travail du rêve avec ses condensations et déplacements.

Les pensées de Hans passent du DIL au DDR. Le verbe *erkannte* (reconnut) semble garantir la reconnaissance. Or les verbes 'factifs' (réaliser, comprendre etc.) ne cautionnent pas leur contenu propositionnel (cf. p. **Error! Bookmark not defined.**). Thomas Mann est plus fin. Dans une première partie Hans semble accéder à une connaissance claire : il se rappelle avoir bu du porto (et non pas du porter), et même il comprend que ses pensées ne sont pas fiables, même les secondes qui analysent critiquement les premières. Cette impression est renforcée par le passage du DIL au DDR. Cette dernière forme est plus réfléchie et ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. Mais la réflexion glisse de nouveau vers la conscience brumeuse. La béquille de l'orgue de barbarie que Settembrini pousserait devant lui n'existe pas sur le plan de la fiction primaire. Cette représentation mentale sort d'une comparaison faite au début du roman. Settembrini rappelle à Hans les joueurs d'orgue de Barbarie de son enfance,

qui tendaient leur chapeau pour recueillir des pièces jetées par les fenêtres (p. 82, rappel p. 122,). Puis un peu plus loin, dans un rêve de Hans, Settembrini apparaît comme un tel joueur (p. 131) et cette figure est développée ici où son orgue a été muni d'une béquille qu'il pousse du genou devant lui. Hans a donc, en pensée formulée, glissé vers la conscience brumeuse et, à la fin du paragraphe, il a fait retour au *porter*.

Si on se rappelle qu'un thème de ce roman - et de l'œuvre de Mann en général - est l'opposition entre l'ivresse et la sobriété, le songe et la conscience claire, ces observations techniques ne sont peut-être pas tout à fait oiseuses. Jamais la conscience claire n'est assurée. Un glissement est toujours possible, même en plein soleil. La concordance entre auteur et personnage est donc chez Mann extrêmement rare; elle se réduit presque à une seule phrase, relevé par Mann même (et qui se poursuit par l'action : Hans se relève et rentre au sana) :

([xlviii]) *Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.* (p. 686). Ma traduction tout approximative : Au nom de la bonté et de l'amour, l'homme ne doit pas consentir à la mort une maîtrise sur ses pensées.

Et le chapitre se termine sur la phase:

([xlix]) Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht (p. 688).

Le rapport de Mann au DIL n'est pas n'importe lequel. Il l'avait utilisé avec *maestria* et de façon très nuancée dans *Buddenbrooks* (1901) qu'un critique a appelé le seul grand roman naturaliste allemand ! Il a donc beaucoup travaillé et réfléchi sur les moyens de rendre la conscience et, avec *Der Zauberberg* (1924) il est déjà loin de se contenter de la reproduction simple des contenus de la conscience : les DIL et DDR ne servent pas sans plus, ni à une identification entre auteur et personnage, ni à une description objectivante. Les DIL et DDR ne sont pas définis d'avance comme concordants ou discordants. Et Mann, comme nombre de grands écrivains de sa génération, se méfie des ‘données immédiates de la conscience’. Il pourrait certainement souscrire à cette pensée de Proust :

> Or si, quand il s'agit du langage inexact de l'amour-propre par exemple, le redressement de l'oblique discours intérieur (qui va s'éloignant de plus en plus de l'impression première et centrale) jusqu'à ce qu'il se confonde avec la droite qui aurait dû partir de l'impression, si ce redressement est chose malaisée contre quoi boude notre paresse, il est d'autres cas, celui où il s'agit de l'amour, par exemple, où ce même redressement devient douloureux (*A la recherche du temps perdu*, éd. p. Clarac et A. Ferré. Gallimard, Paris 1954. III, p. 890).

Proust constate que le discours intérieur n'est pas toujours porteur de vérité, qu'il faut le 'redresser' (d'où l'intérêt de quelques initiatives de redressement, comme celle de Butor dans *La Modification* : on sait que la plus grande partie de ce roman en écrite en un DIL à la deuxième personne du pluriel : les contenus de conscience du protagoniste lui sont rapprochés (reprochés) par cette voix qui empêche le flux du discours intérieur de tomber dans la pure rêvasserie et, peu á peu, force le protagoniste à un effort de vérité supplémentaire).[11]

Autre exemple : Chez Proust les discordances globales sont rares. Je ne sache pas que Marcel se trompe dans ses perceptions. Mais *La Recherche* introduit une technique remarquable : le lecteur est souvent amené à adopter une vision phénoménologique : à ne percevoir que ce que voit le narrateur (Marcel) quitte à corriger avec lui sa vision. Ne citons à cet égard que

---

[11] Il me semble donc que Cohn fait faussse route en attribuant à Proust " Some harsh words against the technique that imitates what he pointedly calls « l'oblique discours intérieur » " (1978 : 79). Quoiqu'en veuille Cohn, Proust ne parle pas des difficultés qu'il y aurait à reproduire le monologue intérieur ; il relève la difficulté d'un redressement, redressement du mensonge qu'on se dit à soi-même. Cohn, ne confond-elle pas ici technique et fait psychique ? A mon avis Proust critique surtout la valeur de vérité du monologue intérieur, de ce que nous dit la conscience, et non pas quelque technique pour rendre ce monologue. Le redressement, telle que Proust le propose, est celui de la vérité, que l'auteur effectue à de nombreux endroits, tant pour les pensées que pour les paroles.

Les réserves de N. Sarraute, citées également par Cohn, me semble également porter à faux. Ses reproches frappent d'ailleurs aussi bien Joyce que Proust ; Joyce n'offre " qu'une suite interrompue de mots " (" Conversation et sous-conversation " 1956, p. 83/1996 ; p. 1588). Mais pour Proust il y a quelque chose à redresser, et c'est pourquoi la conscience qu'il décrit ne se donne que pour un bref instant évanescent de façon immédiate. Pour Sarraute, le monologue intérieur n'est que surface.

les avatars du baron de Charlus. Genette à rendu compte de cette technique par le terme 'analepse sur ellipse' : on fait retour sur une lacune du texte pour la remplir. L'approche phénoménologique des 'Erscheinungen' rendrait compte de cette technique : l'être du personnage se donne dans la suite de ses apparences ; l'être est constitué par le *paraître*. Mais dans une telle approche, les apparences ne sont pas fausses, fausses serait tout au plus une interprétation qui érigerait en essence ces apparences. Comme je l'ai dit, le regard de Marcel ne se trompe pas, ni le lecteur qui le suit.

Mais chez Dostoïevskij on trouve une technique qui ressemble un peu à celle de Proust. Le protagoniste voit et comprend quelque chose, puis corrige cette perception par une autre compréhension. Seulement la différence est notable : dans la deuxième partie de *L'Idiot*, nous suivons les déambulations du prince Myškin à Saint-Pétersbourg. Le prince va voir un Lebedev pour en tirer des renseignements sur Nastas'ja, puis, sans avoir pris de résolution ferme, il va voir son espèce de rival (si rivalité il y a) Rogožin, qui aime Nastas'ja, et de leur longue conversation, il résulte que Myškin ne serait pas le rival de Rogožin, qu'il n'irait pas la voir et, d'autre part, que Rogožin, serait prêt à lui laisser Nastas'ja (II,3-4), donc un double renoncement.

Après avoir quitté Rogožin, Myškin commence sa longue errance à travers la ville. Elle le conduit à la gare où il prend un billet pour Pavlovsk (résidence d'été où est placée une importante partie de la suite du récit) mais pour la jeter, parce qu'il sent dans la foule des voyageurs des yeux qui l'observent. Ces yeux, ceux de Rogožin, seront pour Myškin une obsession pendant le reste de sa promenade, qui le conduit au Jardin d'été, puis à la maison de Nastas'ja (qui n'est pas chez elle) et finalement à son hôtel (après qu'il a renoncé à aller trouver Rogožin) où le frappe une attaque d'épilepsie qui le sauve du couteau de Rogožin qui l'attend dans l'escalier.

Cette deuxième partie du roman donne une image du prince diamétralement opposée à celle de la première partie, d'un homme en proie aux impulsions et sentiments obscurs. Elle est largement narrée en DIL et proto-DIL. Mais ce qui doit nous occuper ici, ce sont les perceptions de Myškin. Or à la sortie

de la gare il se rappelle avoir vu dans une vitrine un objet dont il a estimé le prix à soixante copek (chap. 5, début, p. 187). Il retourne et effectivement il retrouve cet *objet*, mais c'est seulement vers la fin du chapitre qu'il se rappelle que cet objet est un couteau. De même pour la scène de la gare de Pavlovsk où il s'est senti poursuivi, il se rappelle plus tard qu'à cette même gare Rogožin était bien présent, mais non pas caché, presque à découvert par contre (p. 193 s.). Les lacunes sont ici dues, non pas au perspectivisme de toute perception (on perçoit d'une certaine position à un certain temps), mais à une volonté de ne pas voir.

Cette volonté de ne pas voir - ne pas voir clair - est un thème assez récurrent dans la littérature de la deuxième moitié du XIX[e] siècle pour qu'on fasse encore un crochet vers Proust, vers le geste célèbre de Swann qui se passe la main sur les yeux quand un quelque chose de pénible se présente à son esprit (comme le fait qu'Odette soit une femme entretenue, idée qu'il repousse quoiqu'il soit conscient du phénomène (recevoir régulièrement de l'argent, sous forme de cadeau, il est vrai), ou bien vers *Effy Briest* de Fontane. Le père de la protagoniste prononce à chaque difficulté : « Das ist ein weites Feld » (à peu près : « cela nous porterait trop loin »).

Revenons pour un instant à nos trois exemples de somnambulisme patent : Dostoïevskij, Mann et Broch. Leurs trois protagonistes présentent des différences notables : le Pasenow de Broch est tout à fait obnubilé : il glisse le plus souvent d'une prise de conscience relative vers une mésinterprétation totale. Même les commandements éthiques portent l'empreinte du délire interprétatif ; ainsi Pasenow se trouve appelé à défendre l'innocence (dans le sens ouvertement sexuel) de sa future femme, tout en ne pouvant détacher son regard de son derrière (qui n'est évoqué que par des périphrases). Cette attitude pose évidemment quelques problèmes pour la continuation de sa famille, problèmes dont la solution est laissée, dans la quatrième partie du roman (longue de quelques lignes seulement) à l'imagination du lecteur !

Mann introduit l'éthique ; mais sans lui donner le dernier mot. Le retour de Hans sur lui-même est accompagné de somnambulisme, et l'endroit célèbre cité (et souligné par Mann) est

suivi par un monologue intérieur non dépourvu d'une teinte ironique.

Chez Dostoïevskij par contre, il y a moins de flou. Un même thème insiste, même en se déguisant sous plusieurs formes.

Dans une optique dialogique, aussi bien Broch que Mann se pose par-dessus leurs créatures qu'ils analysent avec plus ou moins de bienveillance. Dostoïevskij par contre laisse au prince Myškin le soin d'arriver à une demi-clarté, c'est Myškin lui-même qui se rend compte de ses erreurs et, qui plus est, en donne la raison : l'*objet* était un couteau qui ressemblait au couteau vu chez Rogožin, les yeux qui se cachaient dans la foule, ceux de Rogožin, étaient parfaitement visibles. Et les non-perceptions sont dues à un refus de l'ouverture à l'autre, ouverture pourtant promise lors d'une entrevue, également célèbre dans l'appartement de Rogožin. Plus tard le roman nous apprend que le temps passé avec Nastas'ja à Moscou n'a laissé de sentiments que la pitié.

Mais l'essentiel est que le 'flux de conscience' (j'utilise ce terme, mais c'est pour le mettre en question), donc le flux de conscience n'en est pas un, à proprement parler. C'est d'abord un dialogue intérieur, mais contrairement aux Pasenow et Hans Castorp, Myškin arrive finalement à fixer un partenaire. C'est Rogožin, on l'a vu, mais à travers lui également le principe dialogique même, à l'ouverture à laquelle Myškin se soustrait. On peut dire que le texte amène une petite révolution. Myškin, et avec lui nous lecteurs, croit d'abord que Rogožin a formé des projets, peut-être demi-conscients de meurtre, puisqu'il a acheté un couteau de forme semblable à celui que voit Myškin dans la vitrine, qu'il épie le prince etc. Cela n'est pas faux, loin de là, mais les deux personnages forment comme des vases communicants. Seulement, au lieu de prendre la voie vers la psychologie des profondeurs (toute indiquée, d'ailleurs) envisageons la chose dans une perspective éthique ; nous assistons, dans une telle perspective, à un coup de théâtre : les réflexions du prince, son inquiétude, l'amène à une prise de conscience, c'est lui le coupable (ce qui constitue un parallèle à la fois partiel et essentiel avec la tragédie d'*Œdipe*, (à savoir le fait de trouver la faute chez soi et non pas chez l'autre). Rogožin ne s'est nullement caché ;

il l'attendait ! Et c'est le refus de cette reconnaissance de l'autre qui a obnubilé la conscience du prince, et qui provoque l'attaque de Rogožin dont Myškin est sauvé par l'attaque d'épilepsie. Le somnambulisme du prince est ainsi ramené à un refus de l'ouverture dialogique. Et de là un enchaînement nous porterait vers Kierkegaard qui, dans *La Maladie jusqu'à la mort*, a analysé le repliement sur soi démoniaque, l'opposant à la transparence du moi qui est la définition de la foi.[12] Dostoïevskij a donné l'exemple d'une psychanalyse existentielle où le 'refoulement' (mais le refoulement du prochain !) va jusqu'à obnubiler la simple perception.

Mais revenons à notre propos : dans les trois textes l'opposition global/local est mise à profit avec une grande virtuosité.

Le DIL au second degré : la parole intériorisée

Banfield voudrait, je le rappelle, que dans la pensée ou le discours représentés, la conscience, le SOI, soit représenté, non pas par un nom propre mais par un pronom :

In represented speech and thought, any NP referring to the SELF must be a pronoun (p. 206).

Je la suis sur ce point, avec les quelques modifications, modifications qui pourraient d'ailleurs expliquer certains contre-exemples avancés par Vuillaume et par Banfield elle-même. Par contre, toujours d'après Banfield, le nom propre serait conciliable avec le reportage de la conscience irréfléchie (très proche de mon proto-DIL), (1982, p. 206 ss.)

[12] Derimod er denne Modsætning gjort gjældende i hele dette Skrift, der strax i første Afsnit A, A opstillede Formelen for den Tilstand, hvori der slet ingen Fortvivlelse er : i at forholde sig til sig selv og i at ville være sig selv grunder Selvet gjennemsigtigt i den Magt, som satte det. Hvilken Formel igjen, hvorom oftere er mindet, er Definitionen paa Tro (*Sygdommen til døden*, fin).

Cataphore, anaphore, ou déictique ?

Je commencerai par deux petites rectifications de moindre importance. En effet, l'inverse n'est pas vrai. Lorsque Banfield écrit :

[a] nondeictic pronoun requires a lexically specified linguistic antecedent, either in the E or in the Text (p. 169).

il faudrait au moins envisager un emploi cataphorique. Je cite en passant la construction connue, mais peut-être vieillie, où le pronom a une fonction cataphorique :

([i]) Quand il vit apparaître Turquoise, sir Arthur posa un doigt sur ses lèvres, laissa glisser un sourire de satisfaction sur sa face rubiconde, et d'un geste, fit signe à la jeune femme de s'asseoir devant un pupitre, sur lequel il y avait de quoi écrire (Ponson du Terrail - *Rocambole* t.3 (1) - 1859 - p. 116).

Cette première remarque est peu importante, marginale qu'elle est par rapport au propos qui nous occupe. Elle concerne également Vuillaume lorsqu'il écrit : un « pronom anaphorique sans antécédent comme révélateur du SIL » (2000, p. 118). Si on remplace « révélateur » par « indice » cela serait plus acceptable.

Nombreux sont en effet les cas où un pronom, placé au tout début d'un texte, renvoie au contexte extratextuel (excusez la redondance, je veux être compris !), produisant un effet *in medias res*. J'ai compté une vingtaine d'exemples, rien qu'en feuilletant les nouvelles de Maupassant. En voici deux :

([ii]) Il s'en allait mourant […] C'était un grand Allemand» (*Auprès d'un mort*, I, p. 610s).

([iii]) Il n'avait eu, toute sa vie qu'une passion» (*La Rouille,* I, p. 277).

On appelle, je crois, cet emploi *exophorique*. Cela n'empêche d'ailleurs pas qu'une nouvelle puisse commencer, en DIL ou en proto-DIL, par un pronom, ainsi :

([iiii]) Depuis trois ans qu'elle était mariée (*Réveil*, I, p. 303).

Ces cas sont facilement isolables quoiqu'on puisse jouer sur l'incertitude qu'ils provoquent, jusqu'à ce que le lecteur soit fixé, et ces quelques propos n'ont eu pour objectif que de déblayer le terrain. Venons en à l'essentiel !

Le nom propre en DIL de pensée

Il reste, avant d'en venir au DIL redoublé, quelques autres contre-exemples, pour lesquels on pourrait proposer une reformulation, ajoutant par exemple à la règle qui veut qu'une conscience soit rendue par un pronom : « pourvu qu'un pronom soit employé dans le discours direct supposé ». Donc la règle se ramènerait à la simple transposition des pronoms (je → il/elle etc.), telle que nous la connaissons. Ainsi, en langage argotique un :

([liv]) Non ! Bibi veut aller se coucher.

pour « Non ! je veux aller me coucher » donnera en DIL :

(**Error! Bookmark not defined.**a) Non ! Bibi voulait aller se coucher.

au lieu de « Non ! il voulait aller se coucher »

Il s'agit, dans l'exemple précédent, d'une transposition de paroles. Quand nous passons à la transposition des pensées les choses se compliquent un peu : il est évidemment hasardeux de vouloir dire comment une pensée donnée en DIL aurait été formulée en discours direct (même le DIL de parole ne rend pas nécessairement *verbatim* les paroles prononcées !). Mais que penser de l'exemple suivant :

([lv]) Ah, but that aeroplane! Hadn't Mrs Dempster always longed to see foreign parts? She had a nephew, a missionary (Virginia Wolf : *Mrs Dalloway* p. 31 s.).

Banfield note avec finesse « a quite self-consciously overuse (of) the proper name (p. 311, note 19) ». Cet emploi exagéré du mot propre paraît encore plus évident dans un passage qui précède de peu celui que je viens de citer :

([lvi]) Roses [la vie en rose], she thought sardonically. All trash, m'dear. For really, what with eating, drinking and mating, the bad days and good, life had been no mere matter of roses, and what was more, let me tell you, Carri Dempster had no wish to change her lot with any woman's in Kentish Town! (p. 31).

Mais Banfield se contente de déclarer ces exemples « not entirely natural here », ce qui est une bonne intuition, mais ne donne pas une explication satisfaisante ! Ne pourrait-on pas simplement supposer un nom propre dans le discours direct sous-jacent ? L'exemple (**Error! Bookmark not defined.**) semble le montrer. On y passe d'un texte indécis entre le DIR et le DIL au DIL net (avec *had*), mais avec la conservation du nom propre. Rappelons-nous qu'il y a des adultes qui parlent de (et peut-être pense à) eux-mêmes à la troisième personne. Et encore une fois : pour un DIL de pensée il est oiseux de vouloir reconstruire *verbatim* ce qui a été pensé, et peut-être pensé vaguement.

Parallèle des plus incomplets : Mellet (p. 98 ss.) signale que le pronom *on* (équivalent à un sujet indéterminé, à la première et parfois à la deuxième personne, *je, tu*, et, en français moderne à la première personne du pluriel, *nous*) passe facilement, sans transposition, du discours direct au DIL. Il serait peut-être à voir si, dans l'usage en première personne, ce *on* pourrait correspondre à un *je* irréfléchi, barré. Certaines citations semblent le suggérer. Le phénomène existe d'ailleurs également en danois.

Parole ou conscience au second degré

Les contre-exemples ne me semblent donc pas décisifs, tout au contraire. Passons donc, et revenons à l'essentiel. J'ai distingué entre le DIL de parole et le DIL de pensée. Dans la majorité de ces cas, nous lecteurs écoutons la parole d'un personnage ou suivons ses pensées. Mais nos personnages s'entendent également parler entre eux, puisque souvent ils se répondent. Je rappelle que je suppose la double focalisation (auteur-personnage) comme cas standard, dont partout où on ne trouve pas de contre-indication. Or il est des cas où nous avons l'impression d'entendre la parole d'un personnage, non pas directement, mais à travers le monologue intérieur d'un autre.

Allons plus loin : il se peut qu'un personnage vive la conscience d'un autre (au lieu, par exemple, de l'expliquer en catégories psychologiques ou autres). Nous avons dans ces cas monologue intérieur sur monologue intérieur. Or, il se pourrait

que les cas de réduplication puissent contribuer à l'explication de certains contre-exemples à des règles formulées.

Il faut, avant d'ouvrir ce débat, envisager d'autres possibilités d'explication : dans certains cas, on pourrait envisager d'autres règles, celle de désambiguïsation par exemple, qui pourraient dominer l'exigence du remplacement du nom propre par un pronom dans le DIL, comme le veut Banfield. Voici d'abord un exemple clair de l'exigence de désambiguïsation :

([lvii]) Emma se retenait pour ne pas le (Lheureux) battre. Elle lui demanda doucement s'il n'y avait pas moyen de calmer M. Vinçart.

Ah bien, oui! calmer Vinçart; vous ne le connaissez guère; il est plus féroce qu'un Arabe.

Pourtant il fallait que *M. Lheureux* s'en mêlât.

- Écoutez donc! il me semble que, jusqu'à présent, j'ai été assez bon pour vous (*Madame Bovary*, III,6 ; p. 267).

Un *il* aurait été ambigu. Certes, Emma ne désire pas que Vinçart se mêle de l'affaire, puisqu'il l'a déjà fait (d'après Lheureux). Mais un *il* au lieu de *M. Lheureux* aurait reporté, par défaut, à Vinçart, premier terme au masculin.

Vuillaume produit le contre-exemple suivant à la règle proposée par Banfield. Il s'expliquerait également par un souci de désambiguïsation, mais laisse ouverte une autre possibilité d'interprétation :

([lviii])- Mon dieu ! dit-il [M. Madinier], on pourrait aller au musée...

Et il se caressa le menton, en consultant la société d'un clignement de paupières.

- Il y a des antiquités, des images, des tableaux, un tas de choses. C'est très instructif... Peut-être bien que vous ne connaissez pas ça. Oh ! c'est à voir, au moins une fois.

La noce se regardait, se tâtait. Non, Gervaise ne connaissait pas ça; Mme Fauconnier non plus, ni Boche, ni les autres, Coupeau croyait bien être monté un dimanche, mais il ne se souvenait plus bien. (*L'Assommoir* p. 87).

elle aurait renvoyé à *la noce* ; mais ce n'est pas tout : certes, Zola passe en revue les membres du groupe, donc les noms propres s'imposent, ne fût-ce que pour éviter la confusion complète. Mais on pourrait également proposer une autre explication qui nous ramène à notre réduplication. Il s'agit de

paroles rapportées, assurément, mais peut-être sont-elles filtrées par la conscience de M. Madinier, qui se dirait : « Gervaise n'a pas vu, ni M^me^ Fauconnier, ni Boche ». Mais comme la suite ne nous ramène pas dans la conscience de Madinier, le cas est indécidable. Essayons une variation. Madinier dirait :

(lix) Peut-être bien que tu ne connais pas ça, Gervaise. Oh ! c'est à voir, au moins une fois.

Gervaise se tâtait. Non, elle/Gervaise ne connaissait pas ça.

Dans cet exemple aussi bien *elle* que *Gervaise* me semblent possibles, bien que la répétition de *Gervaise* eût été maladroite, mais avec une nuance de sens. Avec *elle*, le lecteur assiste à une conversation où alternent le DDR (paroles proférées par Madinier) et le DIL (réponse de Gervaise) technique des plus courantes, pour produire des effets de mise en relief etc. Mais avec *Gervaise*, ses paroles sont perçues à travers la conscience de Madinier. L'exemple ne serait donc plus un contre-exemple à la règle formulée par Banfield que j'ai légèrement modifiée. La réplique de Gervaise, mais enregistrée par Madinier, contient le nom propre de Gervaise ; or un nom propre en discours direct ne se transforme pas si ce discours est transformé en DIL de pensée d'un autre personnage.

La distinction entre le DIL de parole et le DIL de pensée s'avère donc des plus importantes. Ces deux formes de DIL se distinguent d'ailleurs également par leur utilisation des déictiques, comme l'a vu Vuillaume (cf. p. 40). L'exigence de Banfield voulant que le DIL de pensée ou de parole soit représenté par un pronom à la seule parole ou pensée au premier degré, exclurait le DIL de parole et le DIL de pensée au second degré (*X* s'imaginant ou entendant ce que pense ou dit *Y*).

Pour rendre ces distinctions plus évidentes, on peut comparer avec l'allemand qui dispose aussi bien du DIL (au prétérit, si le texte est en ce temps) et du subjonctif (présent ou imparfait selon les cas) et que j'appellerai ici de citation. Un exemple construit :

Otto sentit la voix de Marie : « je suis venue te voir. »	Otto sentit la voix de Marie. Elle était venue le voir !	Otto hörte Marias Stimme. Sie sei gekommen, ihn zu besuchen.	Otto hörte Marias Stimme: «Ich bin gekommen, dich zu besuchen»
Otto sentit la voix de Marie : « elle est venue me voir ».	Otto sentit la voix de Marie. Marie était venue le voir.	Otto hörte Marias Stimme. Sie war gekommen, ihn zu besuchen.	Otto hörte Marias Stimme: «Sie ist gekommen, mich zu besuchen».

En allemand, dans le premier cas (case supérieure) : *Sie sei gekommen, ihn zu besuchen*, on entend la voix de Marie directement (mais avec Otto, évidemment, qui l'entend aussi). Dans le deuxième cas (case inférieure), on assiste à son résultat dans la conscience de Otto : *Sie war gekommen, ihn zu besuchen*.

La version française est plus problématique. D'après l'hypothèse de Banfield, le français devrait donc pouvoir produire un équivalent à l'allemand en variant nom propre et pronom. Mais est-ce le cas ? A mon sens - mais je ne suis pas Français et c'est le cas de rappeler que j'en suis conscient - l'emploi du pronom admettrait les deux possibilités, alors que l'emploi du nom propre évoquerait la résonance des paroles dans une conscience : *Elle était venue le voir* admet donc les deux interprétations, alors que *Marie était venue le voir* donne le résultat des paroles de Marie dans la conscience d'Otto. Et, pour compliquer les choses, la répétition de *Marie* est peut-être sentie comme maladroite. Il faut donc probablement une volonté de marquage bien plus forte en français qu'en allemand pour produire quelque chose dans le genre de mon exemple construit. Là où l'allemand opère plutôt avec une opposition binaire (discours prononcé, subjonctif) vs DIL (discours d'autrui vécu par un personnage ou par l'auteur/lecteur), le français emploie tout au plus une opposition marquée/ non marquée, le discours vécu étant le terme marqué. Et encore ? Mes élucubrations pourraient n'être qu'une vue de l'esprit sans fondements dans les faits linguistiques ! Mais - encore un rappel - ceci est un document de *travail*.

Je donne un exemple allemand non construit avec une variation, sur un poème de Christian Morgenstern : « Der Werwolf ».

Le loup-garou (Werwolf) demande à l'instituteur de village (sorti de sa tombe !) de le décliner ; celui-ci s'exécute et le décline au singulier, mais le loup-garou voudrait être décliné également au pluriel :

([lx]) Der Dorfschulmeister aber mußte
gestehn, daß er von ihr (le pluriel) nichts wußte
Zwar Wölfe gäbs (gabs) in großer Schar,
doch 'Wer' gäbs (gabs) nur im Singular.

Les *gäb* rapportent les paroles de l'instituteur ; les *gab* par contre, que j'ai ajouté entre parenthèses, rendraient les paroles de l'instituteur entendues (vécues) par le loup.(Ma petite manipulation du texte exigerait, pour être seulement acceptable, un point après *wußte*). La pensée du loup affligé par contre est rendue en DIL, un DIL proche du discours rhétorique (cf. p. 85) :

([lxi]) Der Wolf erhob sich tränenblind -
Er hatte ja doch Weib und Kind!!

(Le loup se leva aveuglé par les larmes, puisqu'il avait femme et enfant).

Encore une remarque sur le subjonctif de citation allemand : plus loin j'examinerai la fonction parfois différente que peuvent accomplir les points d'interrogation et les points d'exclamation. Or à propos du DIL et du DIL au second degré, la distinction que fait l'allemand entre 'erlebte Rede' (discours vécu) vs. ' festgestellte Rede' (discours-constaté) est éclairante. La dernière forme est rendue par le subjonctif de citation. Et dans cette forme les points d'exclamation ne seront pas plus fréquents que dans le discours direct cité, donc ils seront relativement rares. Si on met « Zwar Wölfe *gäbs* in großer Schar! », cela voudrait dire que l'instituteur aurait prononcé : « il y a des loups en masses !» (en élevant la voix), donc a une expression peu probable. Un « doch 'Wer' *gäbs (gabs)* nur im Singular !» serait par contre très pensable : L'instituteur aurait pu « faire la leçon » en soulignant par un ton montant : « *qui* n'existe qu'au singulier ! ». Mais enfin, Morgenstern n'a pas attribué une suffisance tout homaisque à son instituteur. L'essentiel c'est que, dans le DIL de parole, une exclamation doit exister dans la forme directe pour être transmise.

Pour le DIL au second degré, le discours vécu, il en va tout autrement : un « Zwar Wölfe *gabs* in großer Schar ! » (« il y a des loups en masses !») serait tout à fait normal. Cette variante serait non pas le reportage immédiat des paroles de l'instituteur, mais rendrait leur effet dans l'âme du pauvre loup-garou. De même c'est l'imparfait qui est utilisé pour rendre les pensées du loup (il avait pourtant femme et enfant chez lui !!) et l'affliction du pauvre est soulignée par les points d'exclamation. De même l'exemple du schéma : « Marie était venue le voir !» indiquerait plutôt un étonnement joyeux d'Otto qu'un : « je suis venue te voir ! » direct de la part de Marie. Mais au fond, théoriquement l'un n'exclut pas l'autre.

Je ferai maintenant quelques commentaires à un exemple littéraire, cité par Lorck (p. 28s.) :

([lxii]) Tout à coup, ils virent entrer par la barrière M. Lheureux, le marchand d'étoffes.

Il venait offrir ses services, *eu égard à la fatale circonstance*. Emma répondit qu'elle croyait pouvoir s'en passer (*Madame Bovary* III,2).

D'abord notons que ce sont les italiques qui signalent le passage comme DIL presque indubitable ; sans marquage, on aurait eu, tout au plus un proto-DIL (avant de lire qu'Emma répondit). Lorck fait observer que l'allemand dispose (pour *il venait*) de deux manières de traduire : « “ er kam ” und “ er komme (käme) ”, um seine Dienste anzubieten. » Les deux sont discours rapportés, on entend parler Monsieur Lheureux. Mais *er kam* est vécu par l'auteur, *er komme* discours constaté de son personnage.[13] Lorck différencie ‘erlebte Rede’ (discours vécu) de ‘festgestellte Rede’ (discours constaté). Donc, dans nos termes, *er kam* est un discours réfléchi dans une conscience, alors que *er komme* est un simple discours rapporté (dans le subjonctif de citation). A l'exemple analysé par Lorck, j'ajouterais simplement à la formule « vécu par l'auteur » un « ou par Emma

[13] Beides ist Rede, man hört Herrn Lheureux sprechen. “Er kam [...]” ist vom Schriftsteller erlebte, “er komme [...]” ist vom Schriftsteller festgestellte Rede seiner Person.

et Charles », puisque, présents dans ce qui précède, ils assument la fonction de personnages-guides.

L'exemple suivant pourrait s'expliquer par les trois hypothèses. Il commence par un proto-DIL (auteur/lecteur plus la Méchain) qui passe à un DIL vrai et propre (« Fayeux ne savait rien, ») :

([lxiii]) Pendant trois ans, la Méchain avait battu le pavé, en quête de Léonie Cron, cette fille séduite, à laquelle le comte de Beauvilliers avait signé une reconnaissance de dix mille francs, payable le jour de sa majorité. Vainement, elle s'était adressée à son cousin Fayeux, le receveur de rentes de Vendôme, qui avait acheté pour Busch la reconnaissance, dans un lot de vieilles créances, provenant de la succession du sieur Charpier, marchand de grains, usurier à ses heures : Fayeux ne savait rien, écrivait seulement que la fille Léonie Cron devait être en service chez un huissier, à Paris, qu'elle avait quitté depuis plus de dix ans Vendôme, où elle n'était jamais revenue et où il ne pouvait même questionner un seul de ses parents, tous étant morts (Zola, *L'Argent*, chap. 9 ; p. 359).

On peut d'abord expliquer l'utilisation du nom propre par un besoin de désambiguïsation : en remplaçant *Fayeux* par *il*, on produirait une confusion (Fayeux ? Busch ? Charpier ?). Ensuite le DIL est bien celui de la Méchain. Les paroles écrites de Fayeux sont rendues en DIL (une traduction allemande pourrait se servir du subjonctif de citation). La variation suivante est, me semble-t-il, impossible :

(**Error! Bookmark not defined.**a) *Fayeux$_i$ ne savait rien, écrivait il$_i$, il écrivait seulement que la fille Léonie Cron.

car le *il* marqué ne serait plus coréférentiel à *Fayeux* (comme je l'ai marqué). Par contre La Méchain aurait reçu une communication d'un *il* (un nommé Durand par exemple) qui lui aurait écrit que […]. L'exemple suivant, par contre ne présente aucun problème : aucune modification de la teneur du texte.

(**Error! Bookmark not defined.**b) Fayeux ne savait rien, constatait-elle, il écrivait seulement que la fille Léonie Cron […].

Autre exemple :

([lxiv]) – « C'est moi », dit en riant Mlle Vatnaz. « Je viens de la part de Rosanette. »

Elles s'étaient donc réconciliées ?

- « Mon Dieu, oui ! Je ne suis pas méchante, vous savez bien. Au surplus, la pauvre fille... Ce serait trop long à vous conter. »
Bref, la Maréchale désirait le voir, elle attendait une réponse, sa lettre s'étant promenée de Paris à Nogent ; Mlle Vatnaz ne savait point ce qu'elle contenait. Alors, Frédéric s'informa de la Maréchale (*L'Éducation sentimentale*, II,6 ; p. 256).

L'adverbe *bref* ne peut guère être la transposition d'un : « Bref, la Maréchale désire vous voir ». Pourquoi passer du DIR au DIL en plein milieu d'une réplique ? Il doit s'agir d'un résumé des paroles de Mlle Vatnaz, opéré dans la conscience de Frédéric, d'une réduplication donc. Car, encore une fois, le DIL peut certes admettre des éléments expressifs exclus du DIR (quoique la nature et le nombre de ces éléments soit sujets à contestation), mais un DIL ne rapporte pas nécessairement *verbatim* une expression telle qu'elle a été prononcée (ou à plus forte raison pensée, si tant est qu'on pense en paroles formulées). Le DIL peut abréger et, comme dans notre exemple, porter les marques d'une telle abréviation, ce qui est impossible en discours direct.

Un autre exemple de Zola, cité et commenté par Vuillaume (2000, p. 120 s.)

([lxv]) Alors, Fauchery parla de se retirer. Pourtant, il s'oubliait de nouveau à regarder la comtesse Sabine. Elle se reposait de ses soins de maîtresse de maison, à sa place accoutumée, muette, les yeux sur un tison qui se consumait en braise, le visage si blanc et si fermé qu'il était pris de doute. Dans la lueur du foyer, les poils noirs du signe qu'elle avait au coin des lèvres blondissaient. Absolument le signe de Nana, jusqu'à la couleur. Il ne put s'empêcher d'en dire un mot à l'oreille de Vandeuvres. C'était ma foi vrai ; jamais celui-ci ne l'avait remarqué. Et tous les deux continuèrent le parallèle entre Nana et la comtesse (chap. 3, p. 80).

Vuillaume signale que, contrairement à ce qu'avance Bally (1914, p. 408), on trouve l'emploi du démonstratif (que Bally appelle 'anaphorique plein') pour désigner l'énonciateur. Il est évident qu'un *il* aurait produit une confusion. Reste à savoir si dans cet exemple, *celui-ci* coréfère à l'énonciateur, ou bien si les paroles - qui sont bien de Vandœvres - ne sont pas réfléchies dans la conscience de Fauchery, s'il ne s'agit pas de réduplication. Vuillaume, signalant qu'un il serait ambigu, opte pour la désambiguïsation. La continuation du texte ne permet pas de décider entre les deux explications.

Pensée dédoublée

Dans une perspective de polyphonie qui voudrait retrouver le dialogisme il existe un phénomène apparenté à celui que je viens d'évoquer. Il s'agit de la pensée dédoublée. On sait que selon Bakhtine les personnages de Dostoïevskij comprennent les autres ; c'est tout à fait évident pour des personnages comme Myškin (*l'Idiot*) ou Aljësja (*Les Fréres Karamassov*), mais vaut pour de nombreux autres personnages. Pour produire cet effet Dostoïevskij ne se sert pas de façon prépondérante du DIL, à moins qu'il ne s'agisse d'un retour en arrière sur une scène, généralement pénible. Or, le fait de pouvoir suivre les pensées de l'autre n'égale pas dialogisme dans le sens fort. Cette faculté peut devenir maladive, elle peut servir à combattre le prochain, à lui faire du mal. Les gens pourvus d'une forte intuition savent mieux blesser les autres que les abrutis. L'intuition de l'autre peut également devenir névrotique. C'est bien souvent le cas dans les romans de Nathalie Sarraute, surtout les premiers.

Or les textes de Sarraute représentent souvent des personnages qui collent à la conscience de l'autre et, pour produire un tel effet, ils se servent du DIL de pensée redoublé. D'une possibilité inhérente à la langue, la réduplication devient un procédé exploité par la romancière avec des effets tout à fait originaux. Sarraute pousse le procédé si loin que dans une première lecture on peut parfois hésiter pour savoir quel personnage reconstruit les pensées de l'autre. Je prends un exemple du début du chapitre 7[14] du *Planétarium*. Il s'agit d'un repas pris en famille. La charpente du texte est constituée de répliques mises entre guillemets et à première vue insignifiantes ; j'avoue volontiers que j'ai mis un certain temps, à ma première lecture, pour m'apercevoir de ce procédé, adopté de façon conséquente le long du roman. Il implique que les 'répliques' sans guillemets n'en sont pas ; elles sont des

[14] Ou grandes subdivisions (non numérotés) indiquées par le passage à la page.

monologues intérieurs, mais de qui ? Voici le début de la charpente :

([lxvi]) Mère de Gisèle : « Oh, Alain, on les (les carottes râpées) a faites exprès pour vous, vous m'aviez dit que vous adoriez ça... » (premier paragraphe).
Alain : « Non, merci... » (deuxième paragraphe).
Gisèle : « Mais qu'est-ce qui te prend, Alain, voyons...tu adores ça... Maman les a faites exprès pour toi... Tiens... » (troisième paragraphe).

Et voici l'incipit qui aboutit en fin de paragraphe à la première réplique :

([lxvii]) Mon gendre aime les carottes râpées. Monsieur Alain adore ça. Surtout n'oubliez pas de faire des carottes râpées pour Monsieur Alain […] Il est si gâté, vous savez […] ah, pour ça il s'y connaît[…] « Oh, Alain, on les a faites exprès pour vous, vous m'aviez dit que vous adoriez ça » (chapitre 7, p. 120).

A partir d'une vue globale de l'extrait, on est relativement fixé sur la locutrice de la réplique : c'est la mère de Gisèle, mariée, elle, à Alain qui est le *gendre* mentionné plus loin. Et, ayant lu ce qui précède, on peut être relativement sûr que le début est un discours indirect ou direct libre (DIL ou DDL).

Mais quand le récit est au présent, comme c'est le cas, il ne reste guère que le pronom pour décider entre les deux formes (DDL et DIL). La date du texte pourrait rendre improbable le DDL. Mais en l'occurrence ce critère est inutilisable, car la date du texte admettrait parfaitement le DDL (largement connu depuis Joyce) et le premier paragraphe n'utilise qu'un *il* anaphorique (coréférentiel à Alain), donc pas un substitut d'un *je*. La connaissance de l'ensemble du roman permet pourtant de constater qu'il s'agit d'un DIL (le pronom de la première personne est confiné aux répliques).

Il s'agit donc d'un DIL de pensée et la première phrase pourrait faire supposer que la mère de Gisèle en serait le sujet. La deuxième phrase, par contre, semble être un DIL de parole que la mère de Gisèle adresserait à la bonne, par exemple, puisqu'elle appelle son gendre *Monsieur Alain*. Et cette lecture a un effet rétroactif sur la première phase qui devient de ce fait un DIL de parole.

Ce serait donc quelqu'un d'autre qui reproduit, redouble les propos de la mère de Gisèle, car, elle, ne penserait pas comme cela, elle n'appellerait pas dans ses pensées son gendre « Monsieur Alain ». C'est plutôt un condensé des propos de la mère de Gisèle que quelqu'un pourrait lui supposer et dont ce quelqu'un ferait un résumé succinct, légèrement parodique. Mais qui reconstruit cette conscience ? Voici le début du deuxième paragraphe :

([lxviii]) Un jour il a eu le malheur, dans un moment de laisser-aller, un moment où il se sentait détendu, content, de lui lancer cela négligemment, cette confidence, cette révélation, et telle une graine tombée sur une terre fertile cela a germé et cela a poussé maintenant : quelque chose d'énorme, une énorme plante grasse […].

Il réfère à Alain ; il semble exclu que ce *il* soit utilisé dans la pensée de la mère de Gisèle. On pourrait donc penser que l'emploi du pronom est 'subjectif' : expression d'une conscience, équivalent approximatif d'un *je*. Et la conscience serait celle d'Alain. Il est vrai qu'un doute se présente plus loin dans le paragraphe :

([lxix]) Le ravier en main, elle le fixe d'un œil luisant. Mais d'un geste il s'est dégagé - un bref geste souple de sa main levée, un mouvement de sa tête... « Non, merci... ». Il est parti […].

Si Alain avait été le sujet, sa conscience (irréfléchie) aurait peut-être été mieux exprimée par un « il se dégage ». De plus, le fait de voir les mouvements d'Alain de l'extérieur suggère un autre observateur (quoiqu'il ne soit pas impossible, chez Sarraute, de trouver un personnage qui s'observe lui-même ; ainsi on trouve Alain qui s'observe lui même, sous le regard d'un autre personnage :

([lxx]) Il voudrait se détourner, se renfrogner, mais les mots qu'elle vient de prononcer, le son de ces mots - comme le fameux tintement de la clochette qui faisait saliver les chiens de Pavlov - fait luire ses yeux, étire ses lèvres en un sourire flatté, il ouvre la bouche, il hésite une seconde […] (chapitre 14, p. 206-7).

Mais l'incipit du troisième paragraphe vient ébranler l'hypothèse qui pose Alain en sujet :

([lxxi]) Mais il ne fera pas cela, il ne comprend pas ce qu'il fait... Tout occupé à parler, il n'a pas compris ce qui s'est passé, il a des moments quand il parle, quand il est préoccupé, où il ne remarque rien […] Elle a envie de le rappeler à l'ordre […].

On peut à la rigueur penser qu'Alain se dit qu'il ne comprend pas, qu'il n'a pas compris et qu'il réalise tout cela sous le regard de *elle* (sa femme Gisèle, comme on le comprend un peu plus loin, et dont Alain, dans cette hypothèse, reconstruirait les pensées), mais la lecture qui comprendrait le *elle* comme un pronom subjectif (Gisèle qui observe Alain) serait plus plausible.

Et effectivement c'est Gisèle qui reconstruit successivement les paroles de sa mère et les pensées de son mari, Gisèle qui est aux gémonies pendant ce déjeuner ou dîner, écartelée entre deux loyautés, celle envers son mari et celle envers sa mère (puis son père) et pressentant d'autres tensions cachées entre les membres de la famille qui éclateront par la suite - vraie tempête dans un verre d'eau. La grande romancière a parfaitement adapté le roman familial à l'atmosphère des années cinquante.

Bref, le *il* du deuxième paragraphe est non pas subjectif, mais anaphorique, se rapportant à Alain, déjà mentionné, présent donc dans le contexte. Et c'est un *elle*, coréférentiel à Gisèle, qui sera porteur déictique de la subjectivité. Seulement, ici, comme ailleurs, Sarraute commence par laisser un moment planer le doute.

Il y a loin entre le dialogisme et la polyphonie de pensée portée au niveau névrotique. Mais il existe, toujours dans le *Planétarium* deux chapitres (18 et 19) qui représentent la même rencontre vécue par deux personnages différents, le père d'Alain et sa sœur, la tante Berthe. C'est Alain qui fait problème et ils se comprennent en grande partie. Mais leur entente n'aboutit à rien, pris comme ils le sont par leurs propres occupations.

Le Discours rhétorique et le DIL de Flaubert

Le DIL passe facilement au proto-DIL et vice versa. Décider qu'il y a DIL, c'est constater un marquage : signes d'ouverture et de clôture, mais également l'utilisation de la 'contagion stylistique' ainsi que celle des points d'exclamation et points d'interrogation (cf. p. 22). Or l'utilisation de points d'exclamation et points d'interrogation n'est nullement réservée au DIL, même pas en dehors des répliques, comme je l'avais presque pensé établissant des statistiques de ces signes de ponctuation (v. Nølke & Olsen 2002b, p. 146 ss.). Il existe les exclamations et questions rhétoriques.

Or Vološinov a établi une catégorie qui peut rendre compte de telles concomitances dans les questions et interrogations : le discours direct rhétorique (p. 135/p. 190). L'exemple cité par Vološinov me rappelle les romans de cape et d'épée de mon enfance :

([lxxii]) Mais qui donc, a la lueur de la lune, au milieu d'un silence profond, chemine à pas feutrés ? Le Russe s'est réveillé brusquement. Devant ses yeux, lui faisant un accueil tendre et muet, se tient une jeune Circassienne. […] Il regarde la jeune fille sans mot dire et pense : « C'est un rêve trompeur, le jeu trompeur de mes sens » (Pouchkine, *Le prisonnier du Caucase*).

Il s'agit du fait simple que la question rhétorique, destinée dans un premier temps à éveiller la curiosité du lecteur, à créer le suspense peut être en même temps une question que se pose un personnage. Cela n'est pas toujours le cas, loin de là ! Mais les exemples de coïncidence entre lecteur(s) et personnage(s) méritent d'être considérés comme un élément favorisant le développement du DIL. Le présent des verbes de l'exemple (**Error! Bookmark not defined.**) dans un contexte au prétérit empêche de parler de DIL, au sens propre.[15] Néanmoins on ne saurait nier que la surprise marquée par le point d'interrogation appartient également au personnage.

[15] On qualifierait presque automatiquement ce présent d''historique'. Je ne m'opposerai pas à une terminologie sanctionnée par l'usage, mais le terme 'présent scénique' conviendrait sans doute mieux. Ce présent ressemble fort à celui des indications scéniques du théâtre.

Poursuivons un peu cette piste. La littérature française offre évidemment de nombreux exemples de discours rhétorique. Le premier chapitre du *Capitaine Fracasse* fait voir de façon quasi paradigmatique la fonction du discours rhétorique. On trouve d'abord une première question rhétorique. L'auteur promène le lecteur à travers un château délabré. Aucun personnage n'a encore été introduit. C'est donc l'auteur et le lecteur qui sont les témoins, les focalisateurs :

([lxxiii]) Qui devait s'asseoir à ce modeste couvert apporté dans ce manoir sans habitants ? Peut-être l'esprit familier de la maison, le genius loci, le kobold fidèle au logis adopté, et le chat noir à l'œil si profondément mystérieux attendait sa venue pour le servir la serviette sur la patte (Gautier, T.: le Capitaine Fracasse, chapitre 1, p. 34).

Mais le temps est au prétérit ! Tout ce passe donc comme si ce 'discours direct rhétorique' pouvait également se présenter sous une forme indirecte, usant le même temps que le récit, donc le plus souvent le prétérit (du moins dans les textes du XIX[e] qui nous concernent ici plus particulièrement). Qui nous empêcherait donc de forger le terme de *discours indirect rhétorique*.

Autre exemple tiré du *Capitaine Fracasse* : Sigognac, le protagoniste, a été introduit et c'est donc lui, aussi bien que l'auteur et le lecteur qui se posent la question qui suit :

([lxxiv]) Trois coups frappés assez violemment à la porte du castel retentirent à intervalles mesurés et firent gémir les échos des chambres vides. Qui pouvait à cette heure venir troubler la solitude du manoir et le silence de la nuit ? Quel voyageur malavisé heurtait à cette porte qui ne s'était pas ouverte depuis si longtemps pour un hôte, non par manque de courtoisie de la part du maître, mais par l'absence de visiteurs ? Qui demandait à être reçu dans cette auberge de la famine, dans cette cour plénière du carême, dans cet hôtel de misère et de lésine ? (Gautier, T.: Le Capitaine Fracasse, chapitre 1, fin).

Un petit trait qui distingue le discours rhétorique du DIL proprement dit est le fait qu'il admet parfaitement le passé simple ! Et cette observation constitue une objection contre le paradigme Benveniste : dans le 'discours indirect ou direct rhétorique' l'auteur peut s'adresser, en passé simple, au lecteur :

([lxxv]) Mais quel ne fut pas son effroi lorsque du seuil de sa chambre elle aperçut une figure étrange assise au coin de sa cheminée. Ce n'était pas un fantôme assurément, car la lumière des bougies et le reflet du foyer l'éclairaient d'une façon trop nette pour qu'on pût s'y méprendre; c'était bien un corps grêle et délicat, il est vrai, mais très vivant ainsi que l'attestaient deux grands yeux noirs d'un éclat sauvage, et n'ayant nullement le regard atone des spectres, qui se fixaient sur Isabelle, encadrée dans le chambranle de la porte, avec une tranquillité fascinante. (Gautier, T. - *le Capitaine Fracasse*, chapitre 16).

Après le *quel ne fut*, la vision passe tout à fait à Isabelle, la protagoniste.

Pour les points d'interrogation, d'ailleurs, on n'a qu'à rappeler les nombreux *Que faire ?* dont sont parsemés les romans d'aventures. Bref, les exclamations et interrogations, si justement appelées rhétoriques peuvent exprimer deux voix, presque à l'unisson, celle de l'auteur et celle du personnage.

Ce discours rhétorique, direct ou indirect, offrira certainement quelques surprises. Il se trouve en effet dans une littérature qui, si elle compte toujours un grand nombre d'amateurs, est quelque peu délaissée, peut-être boudée par les chercheurs. Des jeux subtils entre savoir et ignorance peuvent s'instituer. Ainsi le lecteur peut savoir ce que le personnage ignore.

Et voici un exemple clair où il serait loisible de parler carrément d'un discours indirect rhétorique égale au DIL qui passe au discours direct rapporté (DDR), pour rendre les réflexions du prince lorsqu'il reconnaît à la vue d'une bague sa fille (encore) illégitime :

([lxxvi]) Il (le prince) avait reconnu, à n'en pouvoir douter, dans cette bague, l'anneau orné d'un blason de fantaisie avec lequel il scellait jadis les billets qu'il écrivait à Cornélia mère d'Isabelle. Comment cet anneau se trouvait-il au doigt de cette jeune actrice enlevée par Vallombreuse et de qui le tenait-elle ? « Serait-elle la fille de Cornélia, se disait le prince, et la mienne ? Cette profession de comédienne qu'elle exerce, son âge, sa figure où se retrouvent quelques traits adoucis de sa mère, tout concorde à me le faire croire. Alors, c'est sa sœur que poursuivait ce damné libertin ; cet amour est un inceste ; oh ! Je suis cruellement puni d'une faute ancienne » (*Le Capitaine Fracasse* (3) - 1863 - p. 422).

Très souvent la question *Qui était […] ?* est accompagné par des formules qui s'adressent uniquement au lecteur : *On le sait, le lecteur l'a sans doute deviné* ou un *car c'était lui/ car c'était x*. Ainsi, dans la citation (**Error! Bookmark not defined.**) Gautier, après un passage omis où il est question d'un collier, enchaîne :

([lxxvii]) A ce détail du collier, on a sans doute reconnu Chiquita. C'était elle en effet,[…].

La question rhétorique n'a pas besoin d'un personnage focalisateur éventuel. On n'en trouve pas pour l'exemple **Error! Bookmark not defined.**.

([lxxviii]) Tout cela dit et fait, le bonhomme tourna le dos et reprit tranquillement sa promenade.

- ganache ! Murmura Montparnasse.

Qui était ce bonhomme ? Le lecteur l'a sans doute deviné.

Montparnasse, stupéfait, le regarda disparaître dans le crépuscule. Cette contemplation lui fut fatale.

Tandis que le vieillard s'éloignait, Gavroche s'approchait. (*Les Misérables*, IV,iv,2 fin ; p. 730).

Dans l'exemple suivant, par contre, on dispose d'un focalisateur virtuel (Fauchelevent), ce qui pourtant n'enlève rien au plaisir de la reconnaissance du lecteur.

([lxxix]) Le corbillard s'arrêta. L'enfant de chœur descendit de la voiture drapée, puis le prêtre.

Une des petites roues de devant du corbillard montait un peu sur un tas de terre au delà duquel on voyait une fosse ouverte.

- En voilà une farce ! Répéta Fauchelevent consterné.

Vi.Entre quatre planches.

Qui était dans la bière ? On le sait. Jean Valjean.

Jean Valjean s'était arrangé pour vivre là dedans, et il respirait à peu près. (*Les Misérables* II,viii,5-6 ; p. 438).

et dans l'exemple (**Error! Bookmark not defined.**) c'est bien le personnage qui se pose, avec l'auteur, la question de savoir qui est exactement Cosette.

([lxxx]) Du reste, par sa fille Azelma, qu'il avait mise à la piste des mariés du 16 février, et par ses fouilles personnelles, il était parvenu à savoir beaucoup de choses, et, du fond de ses ténèbres, il avait réussi à saisir plus d'un fil mystérieux. Il avait, à force d'industrie, découvert, ou, tout au moins, à force d'inductions, deviné, quel était l'homme qu'il avait rencontré un certain jour dans le grand égout. De l'homme, il était facilement arrivé au nom. Il savait que madame la baronne Pontmercy, c'était Cosette. Mais de ce côté-là, il comptait être discret. Qui était Cosette ? Il ne le savait pas au juste lui-même. Il

entrevoyait bien quelque bâtardise, l'histoire de Fantine lui avait toujours semblé louche, mais à quoi bon en parler ? Pour se faire payer son silence ? Il avait, ou croyait avoir, à vendre mieux que cela. Et, selon toute apparence, venir faire, sans preuve, cette révélation au baron Pontmercy : votre femme est bâtarde, cela n'eût réussi qu'à attirer la botte du mari vers les reins du révélateur. (Hugo, V. - *Les Misérables*, IV,ix,4 ; p. 1136 s.).

Mais retournons à Flaubert ; il utilise également ce discours rhétorique, commun en son temps, mais qui tendait à se réduire, voire à disparaître. Pour les lecteurs modernes c'est une forme qui marque presque autant que l'emploi de la deuxième personne du passé simple (qu'on trouve chez Dumas, mais pas dans *Madame Bovary* !)

Dans *Madame Bovary*, Flaubert utilise à profusion les points d'exclamation, un peu moins les points d'interrogation (Nølke & Olsen 2000, p. 146-149). Or dans la littérature pré-flaubertienne ces signes de ponctuation soulignent souvent le discours rhétorique.

Un examen des points d'interrogation de *Madame Bovary* (en dehors des répliques) donne certes pour résultat que la plupart s'intègrent dans un DIL. Mais qu'en est-il de l'exemple (**Error! Bookmark not defined.**) ?

([lxxxi]) Quant à Charles, il ne chercha point à se demander pourquoi il venait aux Bertaux avec plaisir. Y eût-il songé, qu'il aurait sans doute attribué son zèle à la gravité du cas, ou peut-être au profit qu'il en espérait. Était-ce pour cela, cependant, que ses visites à la ferme faisaient, parmi les pauvres occupations de sa vie, une exception charmante ? Ces jours-là il se levait de bonne heure, partait au galop, poussait sa bête, puis il descendait pour s'essuyer les pieds sur l'herbe, et passait ses gants noirs avant d'entrer (I,2 ; p. 16).

Puisque le texte vient de nier que Charles se pose la question de ses visites fréquentes aux Bertaux, il vaut mieux attribuer la question à l'auteur qui d'ailleurs propose plusieurs motivations que Charles aurait pu se donner - mais qu'il ne se donne pas. Examinons un autre exemple.

([lxxxii]) Alors la paysanne, la tirant à l'écart, derrière un orme, se mit à lui parler de son mari, qui, avec son métier et six francs par an que le capitaine...

N'avaient-ils (Emma et Léon) rien autre chose à se dire ? Leurs yeux pourtant étaient pleins d'une causerie plus sérieuse; et, tandis qu'ils s'efforçaient à trouver des phrases banales, ils sentaient une même langueur les envahir tous les deux; c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des

voix. Surpris d'étonnement à cette suavité nouvelle, ils ne songeaient pas à s'en raconter la sensation ou à en découvrir la cause (II,3 ; p. 85 s.).

Encore une fois Flaubert nie la conscience claire des personnages. Et il les décrit un instant du dehors, observant leurs yeux. La question rhétorique s'intègre dans un psycho-récit qui déborde la conscience claire. L'auteur questionne pour suggérer des contenus de conscience dont les personnages ne se doutent que vaguement.

D'une part Flaubert utilise donc le discours indirect rhétorique de façon traditionnelle, quoi que d'une manière plus discrète : il évite les pronoms et adjectifs interrogatifs, sauf quand ils expriment une interrogation d'un personnage. Au lieu d'insister sur le dialogue auteur-lecteur, ce discours indirect rhétorique avec point d'interrogations sert à relever des états de conscience assez floue : l'auteur arrive à analyser tout en évitant à poser deux plans trop séparés.

De même, les points d'exclamation et d'interrogation peuvent servir à provoquer une identification mesurée avec l'héroïne, un « mettez-vous à sa place » :

([lxxxiii]) Charles, après le dîner, la voyant soucieuse, voulut, par distraction, la (Emma) conduire chez le pharmacien; et la première personne qu'elle aperçut dans la pharmacie, ce fut encore lui, le percepteur ! Il était debout devant le comptoir, éclairé par la lumière du bocal rouge (*Madame Bovary* II,10 ; p. 155).

Le passé simple empêche ici de parler de DIL, bien que, si on accepte la notion de discours rhétorique indirect, le lecteur et Emma partagent la désillusion : Homais pour toute distraction (cf. p. 85).

A d'autres endroits les points d'interrogation et points d'exclamation marquent le DIL de façon traditionnelle. Ainsi dans une citation qui précède de peu la précédente :

([lxxxiv]) Emma se repentit d'avoir quitté si brusquement le percepteur. Sans doute, il allait faire des conjectures défavorables. L'histoire de la nourrice était la pire excuse, tout le monde sachant bien à Yonville que la petite Bovary, depuis un an, était revenue chez ses parents. D'ailleurs, personne n'habitait aux environs; ce chemin ne conduisait qu'à la Huchette; Binet donc avait deviné d'où elle venait, et il ne se tairait pas, il bavarderait, c'était certain ! Elle resta jusqu'au soir à se torturer l'esprit dans tous les projets de mensonges imaginables, et ayant sans cesse devant les yeux cet imbécile à carnassière.

Mais Flaubert utilise également les points d'interrogation et points d'exclamation dans un DIL qui est devenu discordant. Lecteur et personne ne partagent plus une inquiétude; le lecteur se détache de la question rhétorique. Une question négative, par exemple : « ne fallait-il pas ; n'était-elle/il pas » sollicite la réponse : oui ; dans *Madame Bovary* le lecteur a tendance à répondre par « non ».

([lxxxv]) Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment. Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière ? Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux qui sont pleins de loisirs, d'un boudoir à stores de soie avec un tapis bien épais, des jardinières remplies, un lit monté sur une estrade, ni du scintillement des pierres précieuses et des aiguillettes de la livrée (I,9 ; p. 55).

A d'autres questions rhétoriques aussi, le lecteur ne donnera pas son consentement spontané :

([lxxxvi]) Ce qui l'exaspérait, c'est que Charles n'avait pas l'air de se douter de son supplice. La conviction où il était de la rendre heureuse lui semblait une insulte imbécile, et sa sécurité là-dessus de l'ingratitude. Pour qui donc était-elle sage ? N'était-il pas, lui, l'obstacle à toute félicité, la cause de toute misère, et comme l'ardillon pointu de cette courroie complexe qui la bouclait de tous côtés ? (II,5 ; p. 101).

Emma devrait peut-être chercher ailleurs « l'obstacle à toute félicité », ou bien le lecteur pourrait ébaucher le début d'une réponse là où Emma semble sentir la pure énigme :

([lxxxvii]) Mais qui donc la rendait si malheureuse ? Où était la catastrophe extraordinaire qui l'avait bouleversée? Et elle releva la tête, regardant autour d'elle, comme pour chercher la cause de ce qui la faisait souffrir (II,10 ; p. 161).

Le lecteur n'est nullement invité à partager sans distance les sentiments d'Emma :

([lxxxviii]) Les premiers mois de son mariage, ses promenades à cheval dans la forêt, le Vicomte qui valsait, et Lagardy chantant, tout repassa devant ses yeux... Et Léon lui parut soudain dans le même éloignement que les autres.

- Je l'aime pourtant ! se disait-elle.

N'importe! elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ? […] (III,6 ; p. 263).

L'héroïne se pose des questions auxquelles elle devrait savoir répondre, au prix, il est vrai, d'un considérable effort moral et mental, dont elle est incapable et, par parenthèse, l'affirmation de l'amour (« je l'aime pourtant ») équivaut à sa mise en doute. L'amour se trouve pour ainsi dire inscrit comme contenu mental thématisé : Emma « sait » qu'elle aime Léon, alors qu'elle ne l'aime peut-être déjà plus.

Dans le style original de Flaubert ou mieux, dans celui de *Madame Bovary*, s'intègrent donc également certains procédés anciens, mais restructurés. Et il semble que Flaubert vise ces effets.

Il est faux de faire de Flaubert le quasi-créateur du DIL. Beaucoup de chercheurs ont en effet avancé une telle assertion. Elle est inexacte ! Le DIL est utilisé bien avant Flaubert, même en France. Un seul exemple en guise de rappel :

([lxxxix]) Mme de Rênal regardait les grosses larmes qui s'étaient arrêtées sur les joues si pâles d'abord et maintenant si roses de ce jeune paysan [Julien]. Bientôt elle se mit à rire, avec toute la gaieté folle d'une jeune fille, elle se moquait d'elle-même et ne pouvait se figurer tout son bonheur. *Quoi, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants !* (Stendhal : *Le Rouge et le Noir*, (1830) chap., 6).

On remarquera pourtant que ce DIL est concordant, à la fois épistémiquement (Julien, effectivement, ne battra pas les enfants) et axiologiquement (les valeurs de M[me] de Rênal sont celles de l'auteur, à peu près).

On ne saurait pas dire non plus que Flaubert ait étendu, dans *Madame Bovary*, de façon remarquable l'utilisation du DIL. Des brouillons au texte définitif, Flaubert n'ajoute pas du DIL, il en supprime largement (communication orale de Kathrine Sørensen Ravn Jørgensen). Néanmoins cette assertion rend compte d'une intuition. Avec Flaubert quelque chose se passe. Et tout tient à l'héroïne, Emma. Avant son entrée en scène, Flaubert ne se démarque guère de ses devanciers dans l'utilisation du DIL. Mais avec le DIL rendant les pensées d'Emma, nous nous trouvons devant quelque chose de nouveau. Dans toute une série de

passages l'auteur se distancie nettement et *localement* de son personnage, pas seulement par un petit sourire bien gentil et ironique (comme chez Stendhal ou Andersen), mais par une fin de non recevoir de ses valeurs. Emma ne devient pas non plus une héroïne tragique. Pour cela il faudrait pouvoir partager ses valeurs. Je n'exclus pas une pointe de pitié de la part de l'auteur, mais il garde ses distances. Et pour ce faire, il se saisit du discours rhétorique, dont il tire, par endroits, un DIL fortement discordant. Et c'est probablement là qu'il s'approche du dialogisme : il s'oppose à son héroïne dont il expose les idées, point de vue somme tout assez voisin de Bakhtine.

Points d'exclamation et points d'interrogation : niveau de réflexion

Je noterai d'abord que j'examine le style d'une œuvre et non pas du style de Flaubert tout court. Dans *Un Cœur simple* (cf. p. 94) le DIL de pensée pour rendre la conscience de Félicité est rare, les points d'interrogations le sont d'autant, alors que les points d'exclamation sont relativement fréquents. Celles-ci accompagnent en effet facilement une conscience non réfléchie, mais fortement impressionnée alors que les points d'interrogation thématisent presque nécessairement le contenu propositionnel. Une analyse de *Salammbô* ou même de *l'Éducation sentimentale* étayerait probablement cette vue, que corrobore déjà les statistiques que j'ai établies (Nølke & Olsen 2000b).

Les citations examinées semblent indiquer que les points d'exclamation n'indiquent pas forcément un haut degré de réflexion. On peut être en état de choc sans conscience claire ; c'est le cas d'Emma Bovary abandonnée par Rodolphe (citation **Error! Bookmark not defined.**). Par contre les points d'interrogation ne sauraient se passer de réflexion ; un personnage qui formule une question, même en s'adressant à lui-même doit en avoir conscience.

Il y aurait une autre différence fondamentale entre le point d'exclamation et le point d'interrogation. Le point d'interrogation fait partie de l'expression directe, dans le DDL et le DDR, avant une transformation en DIL, et si on abolit l'interrogation on change la modalité de l'énoncé, obtenant par exemple, au lieu d'une question, une assertion. Un DIL de

parole : « Marie était-elle venue ? », correspondrait ainsi à un « Marie est-elle venue ? ». Le point d'exclamation par contre peut être rajouté dans la transformation et il semble que la modalité de l'énoncé ne soit pas nécessairement modifiée. « Marie est venue » peut devenir, réfléchi dans la pensée de l'auditeur « Marie était venue ! », mais sans pour autant cesser nécessairement d'être une assertion d'un fait nouveau pour destinataire (en l'espèce Otto qui se parle à lui-même). Mais le point d'exclamation peut également se trouver dans un énoncé qui rappelle quelque chose de déjà connu.

Il y a là un parallèle partiel avec *puisque*. Ce connecteur introduit un contenu incontestable, mais pas nécessairement nouveau (cf. p. **Error! Bookmark not defined.**). Dans cet essai, je m'accorderai un point : qu'une phrase assertive est assertive, donc que « Pierre est venu » annonce la venue de Pierre (et non pas un rappel, un reproche, un ordre etc.). C'est mon impression que ce point très contestable l'est déjà moins dans l'analyse des textes littéraires (répliques mises à part).

Or si on ajoute un point d'exclamation, l'assertion passe un peu au second plan (un peu comme l'éventuelle nouveauté du contenu d'une proposition introduite par *puisque*). Ce qui compte c'est que ce contenu fonctionne comme point de départ d'une opération, logique dans le cas de *puisque*, et probablement plus vague dans le cas de la proposition exclamative. Après « Pierre est venu », on peut enchaîner de bien des manières : « quelle chance/dommage/il va nous aider etc. ». Cela est également le cas pour la simple assertion, sans point d'exclamation, mais néanmoins, à mon avis, la différence est notable. Sans point d'exclamation, l'enchaînement est plus ouvert et est laissé plutôt à l'interlocuteur. Avec le point d'exclamation le locuteur fait appel à une certaine continuation de la part de son interlocuteur ; il voudrait déterminer en quelque sorte l'enchaînement. En littérature deux cas, *grosso modo*, se présentent : ou bien l'auteur fait appel à son lecteur, ou bien, le personnage se parle à lui-même (et si c'est en DIL, ce DIL peut être concordant ou discordant).

La différence entre le point d'interrogation et le point d'exclamation ressort avec netteté d'une analyse comparative de *Madame Bovary* et d'*un Cœur simple*. Je commencerai par d'avouer

que dans ma jeunesse, *un Cœur simple* m'a toujours un peu ennuyé. Cet ennui est probablement dû en partie à certaines caractéristiques du tissu textuel. D'où mon aveu initial. Certes, j'avais compris dès ma première lecture que Félicité était un personnage remarquable, un des simples d'esprit à qui le ciel est promis. J'avais compris son abnégation, sans doute remarquable. Mais le cœur n'y était pas. Maintenant j'aime et admire ce texte. J'essaierai de dire pourquoi.

Commençons par une observation triviale : un comptage des points d'interrogation et les points d'exclamation d'*un Cœur simple* et de *Salammbô*, d'un côté, et de ceux de *Madame Bovary* et de *l'Éducation sentimentale* de l'autre relèvent certains écarts significatifs. Dans ces textes - hors répliques - la fréquence de ces signes de ponctuation (calculée en 100.000èmes) est la suivante :

points d'interrogation			
	mots	occurrences	proportion
Salammbô	90.380	43	50
Cœur simple	10.883	6	60
Madame Bovary	90.360	107	120
Éducation sentimentale	116.439	150	130
points d'exclamation			
	mots	occurrences	proportion
Salammbô	90.380	60	70
Un cœur simple	10.883	23	210
Éducation sentimentale	116.439	277	240
Madame Bovary	90.360	260	290

Autrement dit, à longueur de texte égale, pour 70 occurrences du point d'exclamation dans *Salammbô* on en trouverait 290 dans *Madame Bovary*. Ce sont donc les proportions qui comptent.

Aussi bien pour les points d'interrogation que pour les points d'exclamation, *Salammbô* et *un Cœur simple* se trouvent en bas de l'échelle et *l'Éducation sentimentale* et *Madame Bovary*

en haut. Cela n'a rien d'étonnant (mais étaie l'observation qu'il faut parler des styles de Flaubert plutôt que de son style unique ; d'un style de l'œuvre, du 'Werkstil', comme disent les Allemands, bien plus qu'une quelque évolution de son écriture). *Madame Bovary* et *l'Éducation sentimentale* se signalent, en effet, par un usage abondant (mais différent d'un roman à l'autre) des points d'exclamation et des points d'interrogation, alors que ces signes de ponctuation sont à la fois moins fréquents et moins voyants dans *Salammbô* et *un Cœur simple*.

Mais il y a plus : le saut quantitatif se situe pour les points d'interrogation entre *un Cœur simple* et *Madame Bovary*, alors que pour les points d'exclamation, il se trouve entre *Salammbô* et *un Cœur simple*, ce dernier récit s'approchant ainsi pour la fréquence des points d'exclamation de *Madame Bovary* et de *l'Éducation sentimentale*. J'espère pouvoir montrer que ce fait n'est pas dépourvu de signification.

Je me limiterai maintenant à une confrontation entre *Madame Bovary* et *un Cœur simple*, les deux récits plaçant leur action dans un cadre approximativement identique, la Normandie rurale que connaissait si bien Flaubert.[16] C'est le même milieu mesquin, même si, vers la fin de sa vie, Flaubert est peut-être devenu un peu plus indulgent. Les protagonistes, par contre, sont différentes, par leur extraction sociale d'abord : une petite bourgeoise et une servante ; puis par leurs comportements : Emma s'insurge, Félicité accepte, presque sans révolte, et par leurs attitudes : Emma se pose des questions et ces questions sont souvent formulées en DIL ; Félicité réfléchit sans doute moins et les questions qu'elle se pose sont différentes de celle d'Emma. Ainsi on ne trouvera pas, chez Félicité, des réflexions comme :

(xc) N'importe ! elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ?... Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un cœur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnant vers le ciel des

16 Oublions par contre qu'une des servantes d'Emma s'appelle Félicité, comme la protagoniste d'*un Cœur simple*. Le point de départ de ce personnage se trouverait plutôt dans la vieille servante à qui on décerne un prix aux comices agricoles.

épithalames élégiaques, pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas ? Oh ! quelle impossibilité ! Rien, d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche; tout mentait ! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne vous laissaient sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute (III,6, p. 263).

J'ai souligné les points d'interrogation et les points d'exclamation. Emma se pose des questions auxquelles elle est incapable de répondre. Il s'agit d'un passage en DIL. On trouve certes dans *un Cœur simple* un passage comme :

([xci]) D'abord elle se révolta contre Dieu, le trouvant injuste de lui avoir pris sa fille - elle qui n'avait jamais fait de mal, et dont la conscience était si pure ! Mais non ! elle aurait dû l'emporter dans le Midi. D'autres docteurs l'auraient sauvée !

mais il s'agit non pas de la conscience de Félicité, mais du désespoir de Mme Aubain qui « fut illimité ». La phrase soulignée est d'ailleurs fausse dans une perceptive chrétienne. M[me] Aubain se complaît comme le pharisien à ses propres qualités.

([xcii]) Le pharisien, debout, priait ainsi en lui-même: O Dieu, je te rends grâces de ce que je ne suis pas comme le reste des hommes, qui sont ravisseurs, injustes, adultères, ou même comme ce publicain.

Je jeûne deux fois la semaine, je donne la dîme de tous mes revenus (Luc, 18,11).

Tournons nous maintenant vers les effets déclenchés par nos signes de ponctuation. J'ai dans d'autres publications affirmé que les points d'exclamation et les points d'interrogation sont des signes de DIL, emboîtant le pas de Banfield et de bien d'autres. Ce n'est là pourtant qu'une vérité toute relative. Les deux signes peuvent parfaitement se trouver dans le discours rhétorique qui je viens d'analyser. On en trouve également dans *un Cœur simple* :

([xciii]) Bourais leva les bras, il éternua, rit énormément ; une candeur pareille excitait sa joie ; et Félicité n'en comprenait pas le motif, - elle qui s'attendait peut-être à voir jusqu'au portrait de son neveu, tant son intelligence était bornée ! (III, p. 30).

ou bien un autre endroit ou Flaubert montre sa griffe :

([xciv]) Un événement considérable surgit : le mariage de Paul.

Après avoir été d'abord clerc de notaire, puis dans le commerce, dans la douane, dans les contributions, et même avoir commencé des démarches pour les Eaux et forêts, *à trente-six ans, tout à coup, par une inspiration du ciel*, il avait découvert sa voie : l'enregistrement ! et y montrait de si hautes facultés qu'un vérificateur lui avait offert sa fille, en lui promettant sa protection (IV, p. 63 s.).

Au risque d'insister lourdement, je signale que les faits décrits comme extraordinaires dans la phrase soulignée résument la carrière normale d'un bourgeois de province. L'ironie provient ici plus précisément du procédé qui travestit des faits triviaux dans le grand style.

On trouve aussi dans une forme mixte où les questions et exclamations rhétoriques peuvent être attribuées à la fois à l'auteur et à Félicité :

([xcv]) […] enfin, il (Loulou, le perroquet) se perdit.

Elle l'avait posé sur l'herbe pour le rafraîchir, s'absenta une minute ; et, quand elle revint, plus de perroquet ! (IV, p. 54).

Ou bien sous forme plus irréfléchie :

([xcvi]) Le fauteuil de Madame, son guéridon, sa chaufferette, les huit chaises, étaient partis ! La place des gravures se dessinait en carrés jaunes au milieu des cloisons. Ils avaient emporté les deux couchettes, avec leurs matelas, et dans le placard on ne voyait plus rien de toutes les affaires de Virginie ! Félicité remonta les étages, ivre de tristesse (IV, p. 65).

soit pour souligner sa préoccupation pour les autres ou pour Dieu, si on accepte que le perroquet empaillé soit *à la fois* un objet ridicule et l'expression du Saint-Esprit :

([xcvii]) Les oppressions et la fièvre augmentaient. Félicité se chagrinait de ne rien faire pour le reposoir. Au moins, si elle avait pu y mettre quelque chose ! Alors elle songea au perroquet. Ce n'était pas convenable, objectèrent les voisines. Mais le curé accorda cette permission ; elle en fut tellement heureuse qu'elle le pria d'accepter, quand elle serait morte, Loulou, sa seule richesse (IV, p. 68).

Comme le dit Flaubert :

([xcviii]) comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles. » (*Madame Bovary*, II,12. p. 178 s.).

J'ouvre une parenthèse : le perroquet pourrait d'ailleurs concentrer la problématique du conte, réunissant en symbole l'intérieur et l'extérieur, l'âme et la société. Car à y regarder de près, Flaubert n'a pas changé dans son évaluation du fait social. L'entourage de Félicité lui offre très peu de choses ; elle est exploitée comme la servante de Comices Agricoles, Flaubert n'en fait pas un secret. Elle fixe sa foi sur un objet ridicule, mais tout cela ne lui enlève pas sa grandeur. On dirait, avec Kierkegaard, que la foi suffit à transformer un faux dieu en Dieu.[17]

Les points d'interrogation (dans le DIL, je le rappelle) sont moins nombreux, six en tout et pour tout, contrairement à *Madame Bovary*. Une occurrence est à mettre sur le compte du brave Fabu que Félicité avait soupçonné d'avoir tué Loulou :

(xcix) - « Pardonnez-moi », dit-elle avec un effort pour étendre le bras, « je croyais que c'était vous qui l'aviez tué ! »

Que signifiaient des potins pareils ? L'avoir soupçonné d'un meurtre, un homme comme lui ! et il s'indignait, allait faire du tapage. - « Elle n'a plus sa tête, vous voyez bien ! ».

Les autres sont bien attribuables à Félicité, mais elles rendent soit ses réflexions religieuses

(c) Pourquoi l'avaient-ils crucifié, lui qui chérissait les enfants, nourrissait les foules, guérissait les aveugles et avait voulu, par douceur, naître au milieu des pauvres, sur le fumier d'une étable ?

soit ses préoccupations pour son neveu, parti au long cours :

(ci) A cause des cigares, elle imaginait La Havane un pays où l'on ne fait pas autre chose que de fumer, et Victor circulait parmi les nègres dans un nuage de tabac. Pouvait-on « en cas de besoin » s'en retourner par terre ? A quelle

---

17 Dersom En, der lever midt i Christendommen, gaaer op i Guds Huus, i den sande Guds Huus, med den sande Forestilling om Gud i Viden, og nu beder, men beder i Usandhed; og naar En lever i et afgudisk Land, men beder med Uendelighedens hele Lidenskab, skjøndt hans Øie hviler paa en Afguds Billede: hvor er saa meest Sandhed? Den Ene beder i Sandhed til Gud, skjøndt han tilbeder en Afgud; den Anden beder i Usandhed til den sande Gud, og tilbeder derfor i Sandhed en Afgud *(Afsluttende uvidenskabeligt efterskrift,* II,2, kap. 2).

distance était-ce de Pont-l'Évêque ? Pour le savoir, elle interrogea M. Bourais.

soit une question provoquée par un simple étonnement, lors du retour de Loulou ou par sa mort.

(ciii) […] un poids léger lui tomba sur l'épaule, Loulou ! Que diable avait-il fait ? Peut-être qu'il s'était promené aux environs !

et :

(civ) Un matin du terrible hiver de 1837, qu'elle l'avait mis devant la cheminée, à cause du froid, elle le trouva mort, au milieu de sa cage, la tête en bas, et les ongles dans les fils de fer. Une congestion l'avait tué, sans doute ? Elle crut à un empoisonnement par le persil ; et, malgré l'absence de toutes preuves, ses soupçons portèrent sur Fabu.

J'ai cité les six seuls exemples de points d'interrogation en DIL. Alors que conclure ?

On a vu qu'il y a dans *un Cœur simple* un écart notable entre points d'interrogation et les points d'exclamation : 6 occurrences de points d'interrogation contre 22 de points d'exclamation. Je rappelle que les deux signes de ponctuation sont compatibles avec le point de vue de l'auteur aussi bien qu'avec le point de vue du personnage. Ce fait ne doit pourtant pas cacher la différence que j'ai signalée : le point d'interrogation thématise le contenu propositionnel ; si on se demande quelque chose, on en a conscience. Le point d'exclamation par contre peut certes accompagner la conscience thématique, mais il accompagne tout aussi bien la conscience irréfléchie, il souligne bien un sentiment qui, pour être fort, n'est pas nécessairement conscient.[18] Ce signe s'adapte donc à

[18] C'est notamment le cas pour les deux célèbres *Il fallut (se séparer/descendre)* de Madame Bovary sur lesquels se sont penchés de nombreux chercheurs, y compris nous-mêmes. Ils sont peut-être un peu moins étonnants qu'on ne le pense : cf. l'exemple suivant, pourtant sans point d'exclamation :

« [...] il n'eut pas la force, au commencement de la soirée, de se plonger dans la société. En parlant, il allait perdre la moitié de son bonheur. Dix heures sonnèrent : il fallut absolument se montrer. Par bonheur il trouva la loge de la maréchale remplie de femmes, et fut relégué près de la porte, et tout à fait caché par les chapeaux ». Stendhal : *Le Rouge et le Noir* II,30, p. 422).

Stendhal ne met pas le point d'exclamation, mais sinon l'exemple est parallèle à ceux de Flaubert ; L'absence notamment de pronom personnel (*il fallut* au lieu de *il lui fallut*) manque ici comme dans les exemples de *Madame Bovary*.

merveille à la description de Félicité qui, contrairement à Emma, pense plus aux autres qu'à elle-même. Les points d'exclamation suffisent à souligner ce qu'éprouve Félicité, sans lui faire ruminer, à l'instar d'Emma, le désespoir de son existence (et au fait, elle ne désespère pas !)

Flaubert, agnostique, voire même athée, qu'importe, a réussi à nous suggérer ce qu'est la sainteté. Elle comprend certes les 'œuvres' (ne rallumons pas la vieille polémique entre Catholiques et Protestants ! Félicité fait d'ailleurs des œuvres de charité en abondance), mais également l'esprit. Félicité ne pense pas à elle-même. Elle n'est pas égoïste mais, au fond Emma Bovary ne l'est pas non plus, au fond.

Ce qui les distingue, c'est que Félicité n'est pas non plus égocentrique. Son moi n'est pas au centre de ces préoccupations, comme c'est le cas d'Emma. Et toutes les bonnes œuvres qu'elle fait, toutes les privations qu'elle souffre, n'arrivent jamais à remplir son âme. Or, comment représenter une telle attitude ? Beaucoup de romanciers chrétiens y ont échoué, plus ou moins, il est vrai. La difficulté consiste à exprimer l'expérience de Félicité, tout en évitant l'égocentrisme, la délectation - doucereuse ou morose - à ses propres qualités ou malheurs, le fait de coller à sa propre image.

Qu'on prenne cette phrase étonnante :

(^{civ}) La bonté de son cœur se développa.

Flaubert a l'autorité (autorité créée par la partie du conte qui précède) pour la faire passer.

Et abîmons-la par une des petites manipulations textuelles pour lesquelles notre groupe est si mal famé :

(civa) La bonté de son cœur se développait ! sentait-elle.

Une Emma aurait presque pu penser ou dire cela ! La différence entre les deux versions saute aux yeux ; c'est la réflexivité.

La sainteté selon Flaubert est donc l'absence d'égocentrisme, ce qui d'ailleurs faisait partie de son esthétique, de sa pratique littéraire. L'absence de l'auteur, qu'il préconisait, n'était certainement pas à comprendre comme

une attitude technique, comme la majorité des ses épigones et critiques l'ont compris : c'était la préoccupation de ne pas vouloir imposer un moi d'auteur égocentrique (comme il en trouvait chez les romantiques, Louise Collet, entre autres, sa maîtresse pendant de longues années).

Pour la méthodologie, il me semble qu'il existe une différence notable entre les deux signes de ponctuation étudiés. Le point d'interrogation thématise (presque ?) nécessairement, le point d'exclamation peut certes thématiser, mais sans nécessité.

Enfin, j'espère avoir donné avec cette petite analyse un exemple qui montre que le fond, le 'contenu' est souvent convoyé par la forme artistique et n'existe pas sans elle.

Quelques jalons pour mesurer l'évolution depuis Flaubert du monologue intérieur en discours indirect libre.

On sait que l'utilisation du discours indirect libre est devenue un procédé des plus utilisés à la fin du XIX^e^ siècle et pendant tout le XX^e^. Mais, ce discours indirect libre est progressivement réduit à quelques emplois typiques. Chose plus curieuse, c'est Flaubert lui-même qui commence cette simplification.

Pour un article antérieur (Nølke & Olsen, 2000b), j'avais fait un peu de bricolage statistique. J'avais essayé de trier les différents contextes de *donc* dans quatre romans : *Madame Bovary* et *l'Éducation sentimentale* de Flaubert, *l'Argent* de Zola et *A Rebours* d'Huysmans.

L'établissement de cette petite statistique avait originellement pour but de faciliter une étude du connecteur *donc* et, notamment répondre à la question : qui raisonne, de l'auteur ou du personnage.

Puis je me suis aperçu que la distribution de l'aspect des verbes dans la phrase précédant *donc* et dans celle contenant ce connecteur pouvait dire quelque chose sur la fonction et l'extension du DIL et, surtout, de sa fonction dans le récit.

J'ai ici remplacé *l'Argent* et *A Rebours* par deux romans de Zola, *l'Assommoir* qui marque l'irruption du DIL pour caractériser le milieu ouvrier de Gervaise et Copeau et *le*

Docteur Pascal où Zola crée deux porte-parole pour exprimer ses convictions, également en DIL. Un DIL donc plutôt discordant opposé à un DIL concordant.

Dans les schémas, je note l'aspect du verbe d'abord dans la phrase principale précédant *donc* (homologuant l'infinitif qui n'est pas clairement du DIL et le participé présent à une principale à l'imparfait) :

([cv]) Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent? Les mots lui manquaient donc, l'occasion, la hardiesse (*Madame Bovary*, I,7 ; p. 38).

Puis je note l'aspect dans la phrase contenant *donc*. Il s'agit d'un triage approximatif. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, dans le PS-DONC-PS, ce serait en principe l'auteur qui raisonne sur des faits. Seulement voilà : les faits peuvent, de par la contagion stylistique, provenir du système de valeur du personnage. C'est donc l'auteur qui raisonne, mais sur les prémisses - fausses - du personnage :

([cvi]) Emma fut intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles, où ne parviennent jamais les cœurs médiocres. Elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants de cygnes mourants, toutes les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Eternel discourant dans les vallons. (*Madame Bovary*, I,6 ; p. 36).

Dans le schéma qui suivra je propose donc le classement suivant, provisoire et à titre de suggestion :

(1) récit-*donc*-récit ((1-4) : un *donc* encastré dans un récit d'auteur. C'est une forme traditionnelle qui se passe de commentaire.

(2) DIL-*donc*-DIL (5) = discours indirect libre (pensée) = monologue narrativisé dans la phrase contenant *donc*, ainsi que dans la phrase précédente.

(3) DIL-*donc*-récit (6) = discours indirect libre (de pensée) = monologue narrativisé, dans la phrase précédant *donc*. La phrase contenant *donc* est en narration ou psycho-récit. L'auteur enchaîne sur un DIL.

(4) récit-*donc*-DIL (7-10) = discours indirect libre pensée, monologue narrativisé dans la phrase contenant *donc*, récit dans la phrase précédente. Sous la forme du passé simple suivi de

l'imparfait, ce type est très fréquent. La plupart des exemples cités par Bally et Lips en relèvent.
(5) Le nombre total d'occurrences de *donc* (11)
(6) le nombre d'occurrences des *donc* figurant dans les questions rhétoriques ; *qui donc, quoi donc* etc. (12).
(7) Le DIL de parole (13).
(8) les *donc* réalisant la fonction 'reprise' : *je disais donc* (14).
(9) le total des *donc* attribuables aux personnages principaux (15).

		Madame Bovary	%	*Éducation sentimentale*	%
1	PS-donc-PS	13	19,70	5	10,64
2	PS-donc-IMP	3	4,55	0	0,00
3	IMP-donc-PS	16	24,24	3	6,38
4	IMP-donc-IMP	7	10,61	0	0,00
5	DIL-donc-DIL	9	13,64	12	25,53
6	DIL-donc-PS	7	10,61	4	8,51
7	IMP-donc-DIL	4	6,06	4	8,51
8	PS-donc-DIL	2	3,03	13	27,66
9	PS-RÉPLIQUE-donc-DIL	3	4,55	6	12,77
10	IMP-RÉPLIQUE-donc-DIL	2	3,03	0	0,00
11	nombre d'occurrences	66	100,02	47	100,00
12	quand, qui, quoi, où, comment, que(l), était-ce	14	14,93	13	27,66
13	DIL parole	5	7,58	8	17,02
14	reprise	9	17,91	0	0,00
15	Emma/Frédéric	32	48,48	39	82,98

		L'Assommoir	%	*Docteur Pascal*	%
1	PS-donc-PS	0	0,00	1	2,08
2	PS-donc-IMP	0	0,00	1	2,08
3	IMP-donc-PS	0	0,00	3	6,25
4	IMP-donc-IMP	1	3,70	0	0,00
5	DIL-donc-DIL	12	44,44	24	50,00
6	DIL-donc-PS	1	3,70	1	2,08
7	IMP-donc-DIL	5	18,52	10	20,83
8	PS-donc-DIL	7	25,93	8	16,67
9	PS-RÉPLIQUE-donc-DIL	1	3,70	0	0,00
10	IMP-RÉPLIQUE-donc-DIL	0	0,00	0	0,00
11	nombre d'occurrences	27	100,00	48	99,99
12	quand, qui, quoi, où, comment, que(l), était-ce	7	25,93	13	27,08
13	DIL parole	9	33,33	7	14,58
14	reprise	6	22,22	0	0,00
15	Gervaise	20	74,07		0,00

Que conclure ? Je ferai d'abord une comparaison entre *Madame Bovary* et *l'Éducation sentimentale*. Les statistiques permettent de constater que :

- le *donc* – hors répliques – est plus fréquent dans *Madame Bovary* que dans *l'Éducation sentimentale*, et cela dans une proportion de 73 à 40 (Nølke et Olsen 2002b, p. 153).
- il en va de même pour les conclusions de l'auteur sur le DIL (proportion 24,24 à 6,38)

Dans *l'Éducation sentimentale* prévalent :

- le DIL reprenant le récit (proportion 3,03 à 27,66)
- le *donc* englobé dans le DIL (proportion 13,64 à 25,53)
- le DIL de parole (proportion 7,58 à 14,89)
- les « Qui donc ? » sont proportionnellement deux fois plus nombreux que dans *Madame Bovary*
- dans *l'Éducation sentimentale* Frédéric est bien plus souvent personnage-guide qu'Emma dans *Madame Bovary*. (proportion 48,48 à 82,98). Cela s'explique en partie par le fait que dans ce dernier

roman d'autres personnages (Charles, Léon, Rodolphe) accèdent par passages au rang de personnages-guides.

Curieusement l'auteur tend à disparaître, non pas dans *Madame Bovary*, mais dans *l'Éducation sentimentale*. Une des faiblesses de ce roman est d'ailleurs les rapports troubles entre Frédéric et l'auteur.

On en vient à se demander dans quelle mesure Flaubert est son propre épigone et dans quelle mesure *l'Éducation sentimentale* inaugure le naturalisme. C'est un roman ambitieux, le roman d'une génération et qui prétend faire le point et conclure de façon presque métaphysique (échec de l'amour et de la politique le même jour). C'est certes un des romans les plus importants de la seconde moitié de son siècle, mais il se trouve aux prises avec de difficiles problèmes formels (cf. Sarraute 1986, p. 76, Ullman 1964, p. 115).

On a noté l'ambivalence de Flaubert devant Frédéric Moreau, le protagoniste du roman. Si Emma avait à la fois tout à fait tort et tout à fait raison (son entourage ne vaut rien, peut-être à l'exception de Charles), Frédéric a partiellement raison, partiellement tort. On sent de la part de l'auteur une alternance, mi-participation, mi-rejet. Cette attitude se manifeste peut-être dans un certain laisser-aller de la reproduction des pensées de Frédéric. Par rapport à *Madame Bovary*, je viens de noter des traits qui indiquent une extension du DIL et qui pointe vers le naturalisme.

A propos de Flaubert et le naturalisme, encore un mot :

Le DIL utilisé aussi bien pour le discours rapporté que pour le monologue intérieur poursuit sa progression. D'abord le nombre total des *donc* augmente, de *La Curée* (1871), premier roman des *Rougon-Macquart,* jusqu'à *l'Assommoir* (1877) et au *Docteur Pascal* (1891) dans la proportion de 12 – 20 – 71 (v. les statistiques). La montée des *donc* porte à croire que le texte raisonne. Mais qui, de l'auteur ou des personnages ? A y regarder de plus près (v. schéma ci-dessus), on s'aperçoit que le taux des *donc* englobés dans le DIL est impressionnant (44,5% dans *l'Assommoir* et 50% dans *le Docteur Pascal*). Seulement la proportion des *donc* distingue fortement les deux romans ; elle progresse de 20 à 71. Dans *le Docteur Pascal*, comme déjà dans *l'Argent*, on le sait d'ailleurs, ce DIL raisonneur

est en très grande partie le fait des porte-parole de l'auteur ; c'est donc un DIL concordant alors que dans *l'Assommoir* un DIL de moindre extension sert surtout à rendre les raisonnements et les paralogismes des personnages, de façon à les caractériser tout en se dissociant d'eux. C'est donc un DIL plutôt discordant.

On note un phénomène curieux : *Germinal*, *l'Assommoir*, *l'Argent* et *le Docteur Pascal* décrivent une courbe croissante de *donc*. Or, un raisonnement appelle facilement le *donc* et déjà dans *Germinal* il y a des raisonneurs politisants. Zola raisonnerait ainsi de plus en plus par personnage interposé, par porte-parole. Ce procédé, qui caractérise *Le Docteur Pascal*, le roman qui clôt *Les Rougon-Macquart*, se fait sentir tout autant dans *L'Argent*, avant-dernier roman des *Rougon-Macquart*.

Je terminerai cette partie sur un exemple curieux qui fait voir tout le raffinement du tissu stylistique de Flaubert. Dans l'exemple suivant, on peut rattacher la conclusion apportée par *donc*, soit à « Elle confondait », psycho-récit de l'auteur, soit au DIL d'Emma commençant par « Ne fallait-il pas à l'amour [...] une température particulière ». En même temps, et de façon indistinguible, l'auteur explique la confusion d'Emma et laisse l'héroïne manifester un paralogisme.

([cvii]) Paris, plus vague que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille. La vie nombreuse qui s'agitait en ce tumulte y était cependant divisée par parties, classée en tableaux distincts. Emma n'en apercevait que deux ou trois qui lui cachaient tous les autres, et représentaient à eux seuls l'humanité complète.[...] Quant au reste du monde, il était perdu, sans place précise, et comme n'existant pas. Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait. Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au-delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions. Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiments. Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière? Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux qui sont pleins de loisirs, d'un boudoir à stores de soie avec un tapis bien épais, des jardinières remplies, un lit monté sur une estrade, ni du scintillement des pierres précieuses et des aiguilles de la livrée." (*Madame Bovary*, I,9 ; p. 60s).

Je peut donc tirer une conclusion partielle : Le DIL, j'ai déjà évoqué ce truisme, est indéniablement polyphonique, mais il n'est pas en lui-même fortement dialogique. Il faut pour cela que d'autres éléments entrent en jeu, comme chez Flaubert qui dans *Madame Bovary* du moins oppose presque systématiquement la voix du personnage à celle de l'auteur.

Mais la plupart du temps sensations, discours et pensées rapportées ne font qu'appartenir à l'univers fictif : le plus souvent la conscience caractérise les personnages tout comme leur apparence physique. Il y a à cela des exceptions. Ainsi dans les cas où le lecteur commence à questionner la crédibilité d'un récit pour essayer de restructurer l'information transmise. Je fais ici abstraction des romans modernes qui mettent en doute l'‘illusion référentielle’ (illusion qui n'a eue qu'une existence toute relative) pour n'évoquer que ceux qui ne demandent qu'une réinterprétation, et j'ai donné l'exemple du somnambulisme (cf. p. 62). Reste à savoir si de tels cas de réinterprétation et d'indéniable polyphonie méritent le terme de dialogisme. Seul Dostoïevskij soulève le problème que pose le dialogisme refusé.

Il vaut peut-être mieux réserver ce terme aux cas où un récit oppose des discours différents (le bovarysme et le discours rapporté et, peut-être à des procédés spécifiques tels le dédoublement des consciences chez Sarraute (seulement, cet auteur nie par son parti pris presque technique pour la ‘sous-conversation’ la possibilité d'un dialogisme authentique).

Le mot bivocal et le DIL

Selon une observation courante, le DIL accepte couramment la contagion stylistique à tel point que la contagion stylistique est un indice pour interpréter un énoncé comme un DIL (et non pas comme un énoncé d'auteur).

L'utilisation d'un terme appartenant à un personnage ou à un interlocuteur signale en effet souvent le DIL mais pas toujours sans possibilité de doute :

([cviii]) Mon pauvre Caro,
Laporte, qui est venu déjeuner avec moi, ne m'a pas ramené Julio, parce que « ce pauvre petit » est malade, et qu'il ne veut me le rendre qu'en bon état (Correspondance p. 16 Croisset, dimanche, 4 heures 18 mai 1873).

Flaubert résume-t-il les paroles de Laporte ou les cite-t-il ? Peut-on même être absolument sûr que c'est Laporte qui a prononcé : « ce pauvre petit » ? L'expression pourrait également appartenir au code du vocabulaire commun à Caro et Flaubert. Et nous trouvons souvent des passages où, moyennant la contagion stylistique la parole d'auteur se mêle à celle du personnage, sans passer pour autant jusqu'au DIL.

Le DIL et le DIR – dire et montrer ?

Vološinov a voulu statuer une différence de nature entre le DIL et le DIR, le DIR focalisant sur le contenu, le DIL sur la forme (p. 125 s.). Il distingue dans le DIR deux tendances, une 'objecto-analytique' et une 'verbalo-analytique'. La seconde peut contenir des citations, que pourtant, selon cet auteur, il faudrait de préférence mettre entre guillemets ou, à la lecture, signaler par une tonalité différente. (p. 126 s./p. 178 s.). Et il constate que la première forme est rare dans la littérature russe (il écrit en 1930), alors que la seconde est répandue. Ce fait serait dû au peu de cartésianisme dans la culture russe. Le manque de concordance des temps dans le système verbal aurait également joué un rôle. Si j'émets quelques réserves devant ces explications, c'est que bien d'autres langues se trouvent dans le même cas.

Banfield lui emboîte le pas : « In indirect speech, only the content of the speech act is reported ; its form is not reproduced (p. 41) » ou bien : « Can we maintain the claim that expression cannot be indirectly quoted ? » (p. 52.).

Banfield travaille dans une perspective de grammaire transformationnelle et la thèse principale du premier chapitre de son ouvrage, c'est que le discours direct (direct speech) n'est pas dérivable. Je passe sur ce point qui ne concerne pas mon propos actuel. Ce qui importe ici, c'est le rapport entre le DIL et le DIR.

J'ai examiné de plus près les exemples déclarés impossibles par Banfield et Vološinov, les soumettant à une épreuve simpl(ist)e, celle de les traduire en danois. Elles se distribuent à peu près en deux groupes, avec quelques cas douteux. Un premier où les exemples restent impossibles, un autre ou ils deviennent fort acceptables. D'abord un groupe qui a trait à l'ordre des mots dans les subordonnées. Ainsi

([cix]) *The consul asked himself, why then should he be sitting in the bathroom'.

variante de :

(**Error! Bookmark not defined.**a) The consul asked himself, 'Why then should I be sitting in the bathroom' (Banfield 1982, p. 29).

serait acceptable en danois moderne. Le danois parcourt, en effet, une évolution qui rend dans bien des cas caduque un ordre des mots obligatoire dans les subordonnées. Il semble que, à un niveau moins acceptable, quelque chose de pareil se produise en français parlé. Banfield elle-même enregistre des exceptions pour des variantes de l'anglais, l'irlandais par exemple. Un exemple français qui sera également acceptable en danois moderne, du moins pour certains, et peut-être aussi en français parlé :

([cx]) *Frédéric se posa la question comment expliquerait-il son séjour.

La dislocation à droite (right dislocation) est également acceptable en danois, même tout à fait standard :

([cxi]) *Le jeune homme répliqua qu'il avait donc raison, ce grand fat.

transformation de :

(**Error! Bookmark not defined.**a) Le jeune homme répliqua: Il avait donc raison, ce grand fat.

de même la focalisation :

([cxii]) *Clarissa insisted that absurd, she was.

transformation de :

(**Error! Bookmark not defined.**a) 'Absurd, she is', Clarissa insisted.

En français parlé, on trouve même une subordonnée exclamative, comme:

([cxiii]) on a tendance á dire que ah c'est l'usage commercial (cité par Andersen p. 203).

ce qui rendrait acceptable l'exemple de Banfield :

([cxiv]) Charles s'exclama qu'(ah!) elle serait jolie.

Notons toutefois qu'on cherche à expliquer cette sorte d'exemples comme anormaux.

En danois les répétions et hésitations vont fort bien dans le DIR, à condition, peut-être, d'éviter la rencontre de deux connecteurs, comme « at, men », (que mais). L'exemple suivant serait donc correct en traduction :

([cxv]) *Gerty revealed that she had paid three and eleven for those stockings on the Tuesday, no the Monday before Easter.

Ces remarques ne prouvent évidemment pas que les exemples seraient acceptables en anglais, mais elles posent une question quant au niveau d'acceptabilité sur laquelle je reviendrai brièvement (cf. p. 115).

Par contre d'autres exemples seraient impossibles en danois aussi. Ils semblent concerner la deixis primaire, celle de l'auteur : 'direct address' (adverbiaux s'adressant à un destinataire).

La distinction principale de Banfield est celle entre l'expression et la phrase (E vs S). Pour introduire une expression, on ne peut se servir que d'un verbe de communication, alors qu'un verbe de conscience peut s'utiliser dans une phrase parenthétique.

Comparer avec d'autres langues serait ici oiseux, puisque la possibilité ou l'impossibilité d'un verbe à introduire une expression ne prouverait strictement rien : il suffirait de re-classifier ce verbe, respectivement comme un verbe de communication ou un verbe de conscience (v. Banfield 1982, p. 45 s.).

Ce qui précède n'a au fond montré que 'la langue' est parfois difficile à définir, qu'elle ne rend parfois pas compte de certaines 'paroles'. L'essentiel du débat ne s'engage qu'avec l'assertion que l'expression ne peut être citée indirectement et que, dans le discours indirect rapporté, nous n'avons accès qu'à son contenu, non pas à sa forme (Vološinov, p. 125). Il suffit de discuter les 'adjectifs de qualité', c'est-à-dire les

mélioratifs et péjoratifs. D'après Banfield, si de tels adjectifs ne sont pas placés entre guillemets (1982, p. 56), ils doivent exprimer l'opinion du locuteur rapporteur (même s'ils ont pu être proncocés par le loccuteur cité). Mais, nous l'avons vu, cette indication est faible ; l'auteur peut l'omettre pour de multiples raisons, p. ex. par le fait que l'hiatus entre l'expression citée et le langage de l'auteur est trop évident. Banfield admet que ces adjectifs ont pu être utilisés par le locuteur cité, mais elle veut qu'ils expriment l'évaluation du locuteur primaire, de l'auteur. Mais ne suffit-il pas qu'il y ait contradiction de l'évaluation pour donner l'éveil au lecteur ? Bakhtine cite l'exemple suivant (que je rend en français) :

([cxvi]) a. John a dit que ce crétin de docteur est un géni.

b. John a dit : « ce crétin de docteur est un géni ».

et elle voudrait que (b) serait contradictoire. Le locuteur primaire, si j'ai compris, assumerait deux évaluatifs, contradictoires en effet : *crétin*, et *géni*. J'admets que l'exemple est quelque peu bizarre, mais est-il impossible ? Ne suffit-il pas – pour (a) aussi bien que (b) – que le locuteur primaire, dans (a) ou John, dans (b) utilise *ce crétin de docteur* comme une citation, donc qu'il y ait contagion stylistique ? Banfield semble envisager cette analyse, puisqu'elle voudrait, comme je viens de le signaler, qu'on mette toujours les guillemets. Or cela n'est pas le cas.

Ce point est pour moi de la plus haute importance, puisque j'ai avancé que la contagion stylistique (cf. p. 22) se trouve partout, donc également en DIR. Un évaluatif (ou adjectif de qualité) peut donc fort bien, selon moi, ne rapporter que l'évaluation du locuteur cité, sans que l'auteur n'assume le moins du monde une telle évaluation. Je transforme :

(**Error! Bookmark not defined.**) c. John a dit que ce crétin de docteur est venu.

En citant John, je n'assume pas nécessairement le qualificatif. Je peux laisser jouer la contagion stylistique (John seul penserait que le docteur est un crétin), mais il faut pour cela une situation énonciative qui s'y prête. Or la littérature en crée de merveilleuses ; plus un écrivain est sûr de son style et plus il peut jouer sur la contagion stylistique. Souvent je me dis : Flaubert n'aurait jamais laisser passer tout simplement sans

avertissement telle expression, mais l'avertissement se trouve souvent dans le contexte fictif, et parfois dans de codes que les lecteurs modernes ont oubliés.

Banfield ne donne que très peu d'exemples. Mais examinons le suivant (je présume que les Démocrates sont favorables à la taxation des compagnies pétrolières et que les Républicains s'y opposent).

([cxvii]) The Republican candidate told the nation that the damned oil companies should be taxed.
(le candidat républicain dit à la nation que les sacrées compagnies pétrolières devaient être imposées).

Plaçons d'abord un démocrate comme locuteur-rapporteur. Oui, le démocrate est probablement d'accord, c'est lui qui pense ou dit 'damned'. Laissons maintenant, avec un petit changement, la place du locuteur-rapporteur au Républicain :

(**Error! Bookmark not defined.**a) The Democrate candidate told the nation that the damned oil companies should be taxed.
(le candidat démocrate dit à la nation que les sacrées compagnies pétrolières devaient être imposées).

Selon moi l'évaluation péjorative doit être attribuée au Démocrate cité et non pas au républicain citant, puisque le républicain ne trouve pas les compagnies *damnées*. Il y a contagion stylistique, presque assurément.

Il faut bien saisir cette différence. La contagion stylistique appartient souvent à la deixis secondaire : celle d'un personnage ou d'une autre voix évoquée, mais elle peut se présenter ponctuellement, sans deixis autrement marquée) alors que les expressions suivantes, pronoms personnels et termes de parenté, appartiennent au locuteur primaire. Dans :

([cxviii]) Œdipe dit que Maman était belle.

'Maman' devrait être celle du locuteur, et non pas celle d'Œdipe (comme le remarque Banfield (1982, p. 27) ; mais le littéraire ne saurait s'abstenir de remarquer que nos codes culturels invitent à une autre lecture selon laquelle il s'agirait de la mère d'Œdipe (c'est probablement pourquoi Banfield a choisi cet exemple). Il y a en tout cas, dans cet exemple, un

conflit fort entre instruction linguistique et code culturel (et dans une lecture rapide le code culturel pourrait l'emporter).

Alors que conclure ? Dans toute citation, tout reportage, sont présentes deux voix. Pour aller vite j'ai ramené ici ces deux voix à celle de l'auteur et celle du personnage cité. Cette autre voix, si elle est citée en DIR, peut se ramener au pur contenu, voire au pur résumé donné par le locuteur primaire. J'accorderais même que les évaluatifs sont, *le plus souvent*, le fait de ce locuteur primaire, mais il ne s'agit que d'un cas standard, par défaut.

Si une voix est citée en DIL, les évaluatifs lui appartiennent (cas standard). Mais le DIL peut aller jusqu'à se perdre dans le pur compte-rendu d'auteur. C'est, je le rappelle, une des raisons pourquoi j'ai introduit le terme de proto-DIL : un DIL indécidable, je le rappelle. Du côté personnage, par contre, il est vrai que le DIL peut actualiser les déictiques de temps et de lieu, du moins dans la fiction.

Je pourrais continuer mes variations sur Marcel (cf. p. 54 s.) par un simple :

(cxix) Marcel alla voir sa mère ; il devait épouser Albertine.

ou bien :

(cxx) Marcel alla voir sa mère ; il dit qu'il devait épouser Albertine.

Le DIL comme le DIR peuvent se limiter à la teneur des propos. Dans le cas du DIL, les choses deviennent, en plus, à peu près indécidables : qui parle, l'auteur ou Marcel ? Marcel parle-t-il ? ou bien se contente-t-il de penser ? Et, dans ma variation que je modifie de nouveau :

(xxxvia) Marcel alla voir sa mère ; il devait épouser cette affreuse Albertine ;* à l'époque où se déroule notre récit, cette action s'imposait à un garçon honnête (commentaire d'auteur).

qui, de l'auteur ou du personnage, voire de la mère de Marcel qualifie(nt) Albertine d'*affreuse* ?

Du côté de l'expression, il est vrai que le DIL s'ouvre plus que le DIR à l'imitation ; mais tant qu'il s'agit de proto-DIL (forme qu'on obtiendrait en

s'arrêtant à l'astérisque) c'est l'indécision qui règne. Et la contagion stylistique offre au récit d'auteur de faire entendre d'autres voix.

La diffusion du DIL et les différences dans les différentes langues.

Le danois adopte plus facilement dans le DIR la monstration, p. ex. les jurons, mais également les déictiques temporels et spatiaux, et ces divergences se retrouvent dans le langage littéraire (v. Olsen à paraître).[19] L'italien, notamment, semble avoir résisté plus que les langues scandinaves et l'anglais, voire même que le français à l'adoption du DIL et surtout à ses variétés rendant la forme d'une parole ou d'une pensée, donc à la contagion stylistique (chez Zola, par contre, on peut mourir en argot, v. exemple (xlv) et Olsen 2001b, p. 103). Ce retard de certaines langues littéraires pourrait être dû à la rémanence d'une forte tradition aulique, classique, ce qui semble être le cas pour l'italien et le français.

Cette diversité semble corroborée par d'autres observations. Brøndum-Nielsen (1953, p. 38-40) note que les traductions danoises de Smollet contiennent plus de DIL (et de contagion stylistique, ce qui ressort de ses exemples) que les originaux anglais. Mais si le danois accepte le mélange de style plus que l'anglais, le français est encore plus restrictif. Taivalkoski a observé que les traductions françaises de Fielding du XVIII^{e} siècle n'acceptent que mal le DIL et le DIM (discours indirect mimétique, qui pour moi est simplement le DIR + contagion stylistique, cf. p. 40). Pour expliquer ces faits, Taivalkoski invoque avec raison les normes littéraires. Je suis plus réticent quant à l'explication par les « divergences linguistiques entre l'anglais et le français ». Quoi qu'il en soit, la différence culturelle me semble beaucoup plus importante qu'une éventuelle différence structurale, portant par exemple sur la possibilité d'omettre *that* (*daß* en allemand, et *at* dans les langues scandinaves). Dans le français parlé « le DI (discours indirect) sans *que* » existe (cf. Andersen p. 202 s.). Un troisième facteur, la 'rivalité' d'un traducteur à l'égard du texte qu'il

[19] L'adoption des déictiques « hier » et « demain » DIL par les traducteurs étrangers d'Andersen pourrait désigner une courbe décroissante : allemand (qui retient presque tous les déictiques), l'anglais et l'italien.

traduit me semble par contre du plus grand intérêt. Ainsi, les deux traductions d'un roman danois en italien se distinguent fortement quant à l'acceptation des déictiques temporels (Olsen 2001). Et quelquefois, quand on fait une traduction de notre langue maternelle en une langue étrangère, on s'impose une hypercorrection de style.

Longtemps en effet, l'idéal stylistique, du moins pour les genres élevés, a été le cloisonnement des énoncés. On pouvait à la rigueur faire parler des personnages d'une extraction humble dans leur propre langage, à condition de ne pas fondre leur langage avec celui de l'auteur, ce qui commence à se faire avec Flaubert. C'est probablement une des raisons pourquoi la ‘contagion stylistique’ (cf. p. 22) est d'abord signalé par les italiques ou les guillemets. En règle générale pourtant, dans les genres élevés et moyens du classicisme, même les propos rapportés sont formulés dans le langage standard, sans coloration aucune.

x.

xi.

xii.

xiii.

xiv.

xv.

xvi.

xvii.

xviii.

xix.

.

i.

v.

.

i.

ii.

iii.

x.

.

i.

.
i.
v.
.
i.
ii.
iii.
x.
.
i.
ii.
iii.
iv.
v.
vi.
vii.
viii.
ix.
x.
xi.
xii.
xiii.
xiv.
xv.
xvi.
xvii.
xviii.
xix.